

# MUSISERING OG MEDIERING

---

## LIVENESS I ELEKTRONISK DANSEMUSIKK



**MAGNUS KØHN**

**Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap,  
Universitetet i Oslo, mai 2012**

## **Forord**

Arbeidet med denne oppgaven har vært både tidkrevende og lærerikt. Når jeg nå ser tilbake på prosessen, kan jeg slå fast at utbyttet jeg sitter igjen med, strekker seg ut over selve den faglige beholdningen. Jeg vil rette en stor takk til min veileder Anne Danielsen, for tålmodighet og oppmuntring, gode diskusjoner og konstruktive tilbakemeldinger. En spesiell takk også til Hans-Peter Lindstrøm, som delte tanker og erfaringer rundt liveformatet og egen virksomhet. Takk til Dagfinn Køhn for grundig korrekturlesing og nyttige innspill. Christian Hesselberg og Sigrid Køhn har bidratt med teknisk assistanse, og Benedikte Bjørge har kommet med faglige innspill i slutfasen. Tusen takk!

For tålmodig oppbacking, raushet og bekymringsløs barnesang; takk til min lille, gode familie, Jannecke og Ida!

Magnus Køhn

Oslo, 24. april 2012



# Innhold

<b>1. INTRODUKSJON</b>	<b>1</b>
Bakgrunn for oppgaven	1
Problemstilling	2
Teori og metode	3
Struktur	6
<b>2. KONSERT OG LIVEFREMFORING I EN NY TID</b>	<b>7</b>
Liveness og autentisitet: Tanker omkring Philip Auslanders bok Liveness	7
Opak og transparent mediering	12
Teknologi for scene og studio	14
Mediering og markedskrefter	16
”The Austin sound”	16
Kjennetegn ved livefremføringen	18
”The ontology of performance” – her og nå-aspektet ved live fremføring	18
Liveness og kommunikasjon	20
Communities og neo-tribes; fellesskapsfølelse	20
”She sang live, but the microphone was turned off”: playback fremføring	22
Oppsummering	25
<b>3. ELEKTRONISK MUSIKK PÅ SCENE OG I STUDIO</b>	<b>28</b>
Elektronisk dansemusikk (EDM) i et historisk perspektiv	28
Diskomusikk og ’the Loft’: klubbkulturens opprinnelse	28
To hovedsjangere innen EDM: Garage og House	31
Detroit techno	31
Ravekulturen	32
Kommersialisering og tilbakegang	32
Noen betraktninger om analyse av elektronisk dansemusikk	34
Let it happen – analyse av en typisk låt i elektronikasjangeren	36
Oppsummering av ’Let it happen’ – innspilt versjon	41
Baby, can’t stop	42
Baby, can’t stop – analyse av den innspilte versjonen	42
”Live at Teglverket”	49
Baby, can’t stop – analyse av liveversjonen	50
Oppsummering av ’Baby, can’t stop’ – innspilt og live	53
Grand Ideas	55
Grand Ideas – analyse av den innspilte versjonen	55
Grand Ideas – analyse av liveversjonen	60
Oppsummering av ’Grand Ideas’ – innspilt og live	63
Oppsummering	65
Live – hva skaper en forskjell?	66

<b>4. LINDSTRØM LIVE</b>	<b>69</b>
Fra DJ til artist	69
Planlegging og struktur	70
Live: oppsettet og utøvelsen	71
<b>Album versus live</b>	<b>74</b>
Lindstrøm og Christabelle	74
Liveformatets formål	75
Posisjonering i musikkfeltet	76
Autentisitet i elektronisk dansemusikk (EDM)	77
<b>Lindstrøm og liveness</b>	<b>79</b>
Samtidighet	79
Fysisk tilstedeværelse	80
Felleskapsfølelse	81
Interaksjon mellom utøver og publikum	82
<b>Liveness i elektronisk dansemusikk</b>	<b>83</b>
<b>5. KONKLUSJON</b>	<b>90</b>
Implikasjoner	98
<b>LITTERATUR</b>	<b>99</b>
<b>DISKOGRAFI</b>	<b>101</b>
<b>VEDLEGG: INTERVJUGUIDE</b>	<b>102</b>

# 1. Introduksjon

## Bakgrunn for oppgaven

Sommeren 2010 hadde jeg ukespass under Øyafestivalen, og i løpet av de fem dagene festivalen pågikk, fikk jeg oppleve både kjente og ukjente band og artister live fra de ulike scenene i Middelalderparken i Oslo. Så mange som 85 000 tilskuere var innom festivalen dette året for å kombinere sol og sommer med livemusikk, og festivalen er kjent for å favne bredt, med et aldersspenn fra barnevognalder til de godt voksne. Også stilmessig er det et spenn fra band med et organisk uttrykk til band eller artister som utøver en nærmest maskinell presisjon i sin fremføring. En av konsertene jeg tidlig hadde bestemt meg for å få med meg, var Lindstrøm og Christabelle, som den sommeren turnerte i anledning sitt nye og kritikerroste album *Real life is no cool*. Konserten skulle være i klubbteppet, og etter noe ventetid i kø på utsiden ble jeg sluppet inn, godt etter at konserten var kommet i gang. Diskomusikken som fylte teppet med dansevennlige beats, fengende synthtemaer og vokalen til Christabelle, holdt de danseglatte publikummerne nærmest scenen aktive mens folk lenger bak stod stille og lyttet. På scenen stod Hans-Peter Lindstrøm med en utstyrspark bestående av en lap-top, noen effektbokser, en synth og en mikrofon. Han holdt orden på den musikalske regien, og foran ham gikk Christabelle langs scenekanten og holdt liv i publikum ved å veksle mellom å synge, snakke og danse. Den røyklagte scenen ble utsatt for et aktivt lysshow, og kombinert med relativt høyt lydnivå var klubbassosiasjonen påtagende.

Opplevelsen fra Øyafestivalen har gitt næring til videre refleksjon rundt formatet *live*; publikums persepsjon av fremføringen og verdibedømmelse knyttet til denne. Først og fremst: Hva er det som skaper denne interessen for liveformatet? Og hvilke kvaliteter er det konserten har som skiller den fra albumformatet? Som utøvende musiker er noe av min motivasjon for å gå på konsert det å kunne iaktta andre

musikere opptre. Denne innfallsvinkelen til konserten får seg en utfordring i møte med musikere uten tradisjonelle instrumenter.<sup>1</sup>

Omfattende sprang i teknologiutviklingen knyttet til flerspørsteknologi (Théberge, 1997) og innføringen av MIDI (Ibid., og Hawkins 2002), endret fullstendig premissene for produksjonen av populærmusikk. Med introduksjonen av digitalt opptaksutstyr ble også mulighetene utvidet for hvordan selve liveutøvelsen kan gjøres. I dag kan man derfor oppleve fremføringer med utstrakt bruk av innspilte elementer. Som musiker har jeg også selv spilt i forskjellige bandkonstellasjoner der ferdig programmerte elementer har blitt benyttet i livesammenheng. Programmeringene kan bestå av trommer eller annen type perkusjon, diverse ”synthpålegg” som stryk, blås eller synthpads eller innspilte sekvenser av for eksempel koring eller en blåserekke. Fordelen med en slik praksis kan sies å være at man fyller ut lydbildet og skaper et helhetlig sound som ikke lar seg utføre av musikerne alene. På en annen side vil det kunne hevdes at disse ferdigprogrammerte elementene legger premisser for hvordan låten fremføres, noe som igjen kan stenge for spontan utøvelse. De påvirker selve hendelsesforløpet i låten ved at de innspilte delene må komme inn der de er ment å spilles av, som for eksempel koring på refrenget. Denne studien vil i særlig grad ta for seg bruken av medierte (i betydningen både ferdigprogrammerte elementer og mediering i sanntid) elementer live.

## Problemstilling

Flere forskere, som Middleton (1990:69), Gracyk (1996:74-75) og Auslander (2008) ser på *innspillingen* som det primære objekt som livefremføringen måles mot. Den teknologiske utviklingen har utvidet mulighetene for eksperimentering og komponering i studio og dermed bidratt til musikkens estetiske utvikling. Dette spiller inn på publikums persepsjon gjennom økt forventning og større krav knyttet til lydideal. Jeg vil i denne oppgaven se nærmere på hva som gir liveformatet dets verdi, uavhengig av plateformatet. Spesielt vil jeg rette fokuset mot en livepraksis der innspilte eller programmerte elementer står for en sentral del av innholdet. I en tid der livemusikken konkurrerer med mediaplattformer som TV og internett, vil jeg

---

<sup>1</sup> Lap-top er i mange studieinstitusjoner på vei inn i hovedinstrumentundervisningen.

fremholde liveformatets aktualitet. På bakgrunn av dette reiser jeg følgende problemstilling: - Hvordan spiller bruken av ferdig programmerte og innspilte elementer inn på vurderingen av konsertopplevelsen? Dette aktualiserer en del relaterte spørsmål: Hva kjennetegner liveformatet på et mer generelt plan? Hvordan påvirker de ferdigprogrammerte/innspilte elementene musikerne i livesituasjonen? Vil en slik praksis føre til at fremføringen og musiseringen blir bundet av medieringen?

## Teori og metode

For å løse dette har jeg tatt for meg boken *Liveness* av Philip Auslander. Hans bok er det viktigste teoribidraget i min videre drøfting av liveformatet. Viktige aspekter jeg vil se nærmere på i teoridiskusjonen, er liveformatets status i forhold til det medierte formatet, innspillingen, og hvilke konsekvenser den store tilgjengeligheten av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse har hatt for livefremføringen. Jeg vil legge frem Auslanders definisjon av live og hans formeninger om det han kaller positive kvaliteter ved liveformatet. Deretter vil jeg forsøke å peke på deler av hans argumentasjon som jeg mener ikke er konsistent. Ved å hente støtte fra kultursosiologisk forskning (Born og Hesmondhalgh 2000, og Bennett 1999) og forskning på mediering i musikkvitenskaplig sammenheng (Brøvig-Hanssen 2010) prøver jeg å utvide horisonten for hva livebegrepet rommer. Det vil vise seg at jeg har enkelte motforestillinger til Auslanders definering av live, og i diskusjonen videre i teorikapitlet fremmer jeg derfor fire egne kjennetegn for liveformatet.

Siden mitt fokus er rettet mot livefremføringer som er preget av medierte elementer, har jeg valgt en sjanger der nettopp mediering utgjør en betydelig del av fremføringen. Som case har jeg funnet det utfordrende og nyttig å ta for meg elektronikaartisten Lindstrøm da han opererer i en sjanger med høy grad av mediering live. Hans-Peter Lindstrøm er en sentral aktør i landskapet moderne klubbmusikk i Norge. Inspirasjonen henter han fra disko, 70-tallssynth, progrock og tidlig 80-tallspop. Han har gitt ut fire album: *It's a Fidelity Affair* (2006), *Where you go I go too* (2008), *Real life is no cool* (2010) og *Six cups of rebel* (2012). Etter at han skiftet artistnavn fra slowSupreme til Lindstrøm og startet plateselskap i 2002, gav han ut en rekke EP'er og 12"-singler og ble raskt en velrespektert produsent og remikser på den



internasjonale klubbscenen. Musikken hans har blitt spilt av flere store DJ-profiler, blant dem David Mancuso og Franckie Knuckles, som er omtalt i innledningen til kapittel tre. Lindstrøm har samarbeidet med DJ Prins Thomas, og musikken deres blir betegnet som ”space disco”. Dens svevende og til tider ”galaktiske” sound er inspirert av krautrock, psychedelia og prog.

En annen grunn til at jeg valgte Lindstrøm, var rett og slett muligheten jeg visste jeg hadde til å få treffe ham. Vi er begge bosatt i Oslo, og for en tid tilbake hadde jeg ham som kunde da jeg jobbet i en musikkforretning i byen og fikk vite hvor han hadde studio. Tilgjengelighet er viktig, og for å få innsikt i hvordan artisten tenker om sin egen musikk og om liveformatet er det helt klart en fordel å kunne snakke med artisten ansikt til ansikt. I tillegg opererer han innenfor en sjanger som ligger nært opptil en elektronika-pop-stil jeg selv har drevet mye med. Som synthist lar jeg meg engasjere av en type musikk som er såpass synthbasert som den Lindstrøm lager, og når det i tillegg er godt håndverk og bra låter, var valget enkelt og naturlig.

Siden Auslander favoriserer plateformatet og ser liveversjonen nærmest som en kopi av innspilt versjon, tar jeg for meg tre låter av Lindstrøm og sammenligner innspilte- og liveversjoner. Låteanalysene har som mål å avdekke en eventuell forskjell mellom de to ulike formatene, og dette gjøres ved å foreta en formanalyse der jeg beskriver oppbygningen av låtene og ser på hvordan de forskjellige delene av den musikalske helheten bygges opp over tid. Et viktig element i denne sammenheng er å finne ut av hvor fritt Lindstrøm står i forhold til å kunne improvisere underveis. Hvis liveformatet skal fortone seg annerledes enn innspilt format, må det på et eller annet plan foregå en reell musisering som skiller live fra et fastlåst plateformat. Jeg leter med andre ord etter et element av uforutsigbarhet, og jeg skal komme nærmere inn på på hvilke områder Lindstrøm kan utøve dette. Grunnen til at to av analyselåtene er hentet fra Lindstrøms album sammen med Christabelle, henger naturlig nok sammen med min nevnte tilknytning til elektronikapop-musikken. Lindstrøms produksjoner på denne platen beveger seg mest innenfor denne sjangeren, med låter som er kortere og mer kommersielle enn de han har gitt ut i solosammenheng. Jeg vil se etter likheter og ulikheter i låtstruktur og instrumentering, og se hvordan dette spiller inn live. En annen vesentlig grunn til dette valget er nettopp at liveframføringen fortoner seg annerledes for Lindstrøm når Christabelle er med, siden han vanligvis spiller alene.

Hvilke konsekvenser det har, og om det utgjør en forskjell å skulle spille deres låter uten henne, er sentrale spørsmål i denne sammenheng. Det er derfor interessant å se på forskjellen mellom liveutøvelsen av låtene med Christabelle kontra de lengre og mer elektronikabaserte sololåtene.

Som nevnt ovenfor, valgte jeg å komplettere musikkanalysen med et intervju av artisten selv. Dette gav anledning til å få et innblikk i hvilke tanker han gjør seg om oppgavens tematikk: liveformatet og medieringen. I vår samtale omkring dette forsøkte jeg å stille åpne spørsmål uten å lede informanten til å svare på en bestemt måte. Jeg skrev en intervjuguide i forkant, med en samling av de mest sentrale spørsmålene jeg ønsket å stille (se vedlegg). Likevel la jeg opp til at informanten skulle få svare fritt og var åpen for at svarene til en viss grad kunne påvirke hvilken retning samtalen skulle ta. En slik innfallsvinkel er hentet fra Steinar Kvaales "det halvstrukturerte livsverden-intervjuet". Denne intervjutypen "har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene" (1997:21).

Elektronika er en sjanger som hører inn under paraplybetegnelsen EDM. EDM står for elektronisk dansemusikk og innebefatter mange undersjangere som relaterer seg til klubbkulturen. De mest sentrale er house, techno og trance. Av tidligere forskning på feltet er Mark J. Butler sin bok *Unlocking the Groove* (2006) et viktig bidrag. Han ser nærmere på de rytmiske, metriske og sosiale dimensjonene ved EDM. Anne Danielsen presenterer rytmeforskning innen afro-amerikansk musikk i sin bok *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament* (2006). Funk, med sin vektlegging av groove-elementet i musikken, har gitt viktige impulser til den elektroniske dansemusikken. Nyere forskning tar for seg EDM i forhold til bevegelse. Hans T. Zeiner-Henriksen (2010) foretar både groove- og soundanalyser på jakt etter sammenhenger mellom rytmemønstre og kroppsbevegelser innen EDM. De fleste studiene som er gjort av klubbmusikk, tar utgangspunkt i en sosiokulturell tilnærming, som Tony Langlois (1992), Phillip Tagg (1994) og Stan Hawkins (2001, 2003 og 2008), men jeg opplever at få, om noen, har tatt for seg hva som kjennetegner elektronisk dansemusikk i livesammenheng.

## Struktur

Oppgaven er delt inn i fem kapitler. I kapittel to vil jeg diskutere liveformatets utvikling og posisjon på den kulturelle arenaen med utgangspunkt i en diskusjon av boken *Liveness* av Philip Auslander (2008). Jeg vil spesielt forsøke å gjøre rede for aspekter ved liveformatet som gjør det unikt i konkurranse med det innspilte formatet ved å presentere og diskutere fire typiske kjennetegn: samtidighet, fysisk tilstedeværelse, fellesskapsfølelse og interaksjon mellom utøver og publikum. Kapittel tre innledes med en historisk fremstilling av EDM. Resten av kapitlet består av en samling analyser gjort av både innspilte- og liveversjoner av Lindstrøm-låter, hvor hovedfokuset er på selve formoppbygningen. Målet er å finne en eventuell forskjell mellom de to formatene, ved å sammenligne oppbygningen av låtene og se på hvordan delene bygges opp over tid. I kapittel fire vil jeg innledningsvis gi en grundigere presentasjon av Lindstrøm før jeg innlemmer det empiriske intervju-materialet i en diskusjon av hans liveformat. Til slutt, i kapittel fem, vil jeg sammenfatte de viktigste poengene og observasjonene og komme med noen konkluderende betraktninger. Jeg vil også peke på nærliggende problemstillinger knyttet til liveformatet som vil kunne danne utgangspunkt for videre forskning på feltet.

## 2. Konsert og liveforeføring i en ny tid

*Liveness og autentisitet: Tanker omkring Philip Auslanders bok Liveness*

Lang tid har gått siden den eneste kjente form for musikk- eller kulturformidling skjedde uten noen form for forsterking eller tekniske hjelpemidler. Philip Auslander tar for seg liveformatet innen populærmusikk/kulturformidling, og han er spesielt opptatt av forholdet mellom konsertformatet og det han kaller *mediatized formes*, i betydningen plateformatet, et forhold som han mener alltid er til stede som et utgangspunkt i en kultur preget av massemedia. Nesten alle former for liveforestillinger i dag tar i bruk teknologisk reproduksjonsutstyr (mediering), alt fra bruk av elektrisk forsterkning til et punkt der forestillingen knapt kan karakteriseres som live. Begrepet "live" synes å stå i et gjensidig avhengighetsforhold til det innspilte formatet. Ifølge Auslander definerer de fleste ordbøker ordet live ved hjelp av dets motstykke – det som er tatt opp på film eller tape, etc. "My argument is that the very concept of live performance presupposes that of reproduction – that the live can exist only *within* an economy of reproduction" (2008:57, original utheving). Den store tilgjengeligheten av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse, har ifølge Auslander ført til at liveoppføringen har falt i verdi. Dette kan bare kompenseres ved å gjøre den perseptuelle opplevelsen av live så likt den medierte som mulig. En slik utvikling står i kontrast til meninger som moderne *performance*-teoretikere målbærer, nemlig at liveoppføringen mister sin karakter av å være live når den inneholder/gir etter for bruken av mediering. Peggy Phelan er en av dem som hevder dette, og hennes definisjon på "the ontology of performance" er at

"its only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: ...To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology." (Phelan 1993:146)

Det mediertes inngrep i liveformatet har ifølge Auslander i mange tilfeller fulgt et bestemt historisk mønster. I første omgang formes det medierte formatet av liveformatet, men dette vil etter hvert tilrive seg liveformatets posisjon på den kulturelle arenaen, skal vi tro Auslander. I neste omgang vil så liveformatet forsøke å etterligne

det medierte. Denne historiske dynamikken kan knyttes opp imot publikums persepsjon og forventninger, som former og formes av teknologisk utvikling.

I denne sammenhengen bruker Auslander rockemusikken som eksempel, og han ser på forholdet mellom live og plateformatet i rocken. Som en interessant innledning til rockekulturen og dens autentisitetsdiskurs, presenterer han "lip-sync"-skandalen til Milli Vanilli fra 1990. Det ble kjent at den dansende popduoen fra Tyskland ikke bare hadde innøvd synkroniserte dansebevegelser men at de også synkroniserte leppene til teksten i stedet for å synge selv. Avsløringen førte til politisk debatt og bedrageri-anklager. Skandalen står sentralt når man prøver å forstå hvordan det tradisjonelle liveformatet gjennomgikk en devaluering i det kulturelle feltet, og Auslander tar utgangspunkt i rockemusikken for å tegne et bilde av livemusikkens mening og status.

*Innspillingen* er det primære objektet i rockemusikken som estetisk form, mener Theodore Gracyk, en oppfatning som støttes av Auslander. Hva blir da konsertens eller liveformatets oppgave? For å bedømme hva som er viktig for en rockeentusiast, er *autentisitets*begrepet sentralt. Auslander peker på at liveformatet kan være med på å fastslå autentisitet siden det bare er live et band, som fremstår som autentiske på bilder og låter autentiske på plater, virkelig er autentiske i henhold til rocke-ideologien. Han poengterer også at man ikke kan bestemme rockens autentisitet ut fra det visuelle eller det hørbare alene, men ved å vurdere begge, og forholdet disse imellom sett i lys av annen kunnskap som lytteren bærer med seg. Han argumenterer dermed mot Lawrence Grossberg (1993), som mener rockens autentisitet måles utelukkende i musikkens sound og ikke i det visuelle. Auslanders syn er i tråd med Simon Friths (1996:71, gjengitt hos Auslander 2008:78), som mener at autentisitet kan høres i musikken, men at den også er en effekt av, ikke bare musikken i seg selv, men også av eksisterende ekstramusikalsk kunnskap og overbevisning; og at det som regnes som autentisk, varierer mellom musikalske sjangere og undergrunnssjangere. (Auslander 2008:78)

Signalementet på rockeautentisitet er ikke bare forskjellig innenfor ulike undergrunnssjangere; det forandrer seg også over tid. Goodwin påpeker at analoge synthesizere nå er et tegn på autentisitet, mens det for en tid tilbake var "a sign of alienation" (Goodwin 1990:269 i Auslander 2008:83).

Med oppblomstringen av musikkvideo og etter hvert digital teknologi har livestatusen endret seg. Auslanders syn på denne historiske utviklingen er at livekonserten i første omgang skulle autentisere plateinnspillingen. Da musikkvideoene kom, skulle videoen autentisere innspillingen og livekonserten autentisere videoen. Siden det fysiske plateformatet har tapt sin verdi, mener Auslander å se at musikkvideoen har tatt plassen for audioinnspillingen. Dermed, hevder han, skal livekonserten autentisere videoen, og audioinnspillingen kommer i andre rekke som musikalsk objekt.

Auslander hevder altså at det ikke finnes noen ontologisk forskjell mellom live og medierte kulturelle former. Setter vi denne påstanden opp mot hans påstand om at nesten alle former for liveforestillinger i dag er preget av en stor grad av teknologisk reproduksjon (mediering) og derfor ikke er live, avdekkes en inkonsekvens i forhold til begrepet live. Auslander eksemplifiserer siste påstand ved å skissere to ytterpunkt, fra bruk av ”enkel” elektrisk forsterkning ”and sometimes to the point where they are hardly live at all”. Jeg er enig med Auslander i at for mye mediering kan føre til et fravær av livefølelse, men utsagnet hans tilsier nettopp at det faktisk er en distinkt forskjell mellom live og mediert. Med andre ord er det for Auslander både en forskjell og ikke en forskjell: Dette peker mot to betydninger av begrepet *live*. Ordet live kan forekomme både som substantiv og som adverb eller adjektiv. Som substantiv brukes det gjerne i betydningen *liveformatet*. Som adverb, ”spilles live”, legger man eksplisitt til betydningen ”det som spilles i øyeblikket”, her og nå. Det samme gjelder for live som adjektiv, som i følgende utsagn: Forestillingen kunne knapt karakteriseres som live. Live har altså to betydninger, hvorav den ene er knyttet til selve formatet og den andre til erfaringen av det.

Etter mitt skjønn er erfaring av liveness sterkt knyttet til selve innholdet i liveformatet. Det er dette aspektet ved innholdet som autentiserer liveformatet, det som gjør live til live. Når Auslander setter likhetstegn mellom live og medierte kulturelle former, er det basert på en generell fremstilling av formatene live og innspilt og trolig også på hans manglende erfaring av liveness knyttet til moderne liveformater.

Auslander argumenterer for at ordet "live" historisk sett har å gjøre med distinksjonen mellom live og innspilt lyd, og refererer til Oxford English Dictionary, som forteller om radioen som det mediet som skapte behovet for livebegrepet. Til forskjell fra grammofonen lot ikke radioen lytteren se kilden til lyden, og man kunne følgelig ikke vite om det man hørte var live eller innspilt lyd. Historien bak ordet live mener Auslander avkrefter at live definerer opptreden som noe som er uavhengig av medierte former, men at den må ses på som en historisk betinget term. Denne tilnærmingen mellom det medierte og liveformatet gjør at Auslander argumenterer mot ontologiske forskjeller mellom live og medierte kulturelle former. Den beste måten å se på forholdet mellom live og det medierte, er ifølge ham å forstå liveformatet som et historisk betinget konsept, i stadig forandring og redefinering, og å se på meningen og bruken av livefremføringen i en spesifikk kulturell kontekst. I forlengelsen av dette argumenterer Auslander for at ideen om live, historisk sett, er en effekt av mediering og ikke omvendt, i den forstand at før man hadde mediering hadde man heller ingen ide om noe som live. Utviklingen av teknologisk opptaksstyr gjorde det mulig å oppfatte noe som det innspiltes motsetning, altså som "live" (2008:56).

Et poeng for Auslander er at livebegrepet har utviklet seg til også å beskrive opptredener som *ikke* fyller forutsetningene om samtidighet og fysisk tilstedeværelse. Et eksempel på dette er begrepet "live broadcasts", for eksempel fra en fotballkamp. Her er utøvere (spillere) og publikum tidsmessig samlet på den måten at publikum ser eller hører på kampen når den spilles, men de er ikke fysisk til stede på arenaen. Begrepet "recorded live" er også en nyere bruk av ordet live som er blitt allment akseptert. Auslander kaller dette derimot for en selvmotsigelse ved at ingenting kan være både tatt opp og live. Her er det verken fysisk tilstedeværelse eller tidsmessig samtidighet når opptreden blir sett eller hørt. Livekarakteren i opplevelsen av å se eller lytte til opptaket er primært affektiv. Auslander refererer til Nick Couldry, som presenterer to nye former for liveness: *online liveness* og *group liveness*, begreper som kjennetegnes henholdsvis ved sosial samhörighet i sanntid over internett og pågående kontakt via mobiltelefon med telefonsamtaler eller tekstmeldinger. I denne sammenhengen er liveness ikke bundet opp til et bestemt forhold mellom utøver og publikum, men til et nivå der man teknologisk sett konstant er tilknyttet andre

mennesker. Auslander presenterer disse forskjellige livebegrepene etter tur og konkluderer:

”What I am suggesting is that any distinction need to derive from careful consideration of how the relationship between the live and the mediatized is articulated in particular cases, not from a set of assumptions that constructs liveness as an ontological condition rather than a historically mutable concept and the relation between live and mediatized representations *a priori* as a relation of essential opposition.” (2008:62, original uthevelse)

Auslander poengterer at liveness ikke er en nøytral beskrivende term, og sikter til at de som fremhever verdien ved liveness, vanligvis impliserer at det som gjør live fremføring særegen, også hever den over medierte former. Derfor mener han det er viktig å rette et kritisk fokus på verdiene som ofte tillegges live fremføring. Han presenterer og kritiserer derfor flere positive kvaliteter som ofte assosieres med dette formatet; som spontanitet, fellesskap, tilstedeværelse (selv om han selv har dette som et kriterium for liveformatet) og samspill mellom utøver og publikum. I forhold til førstnevnte viser han til Martin Barker, som hevder at ”a committed company of players” vil arbeide for å minimalisere tilfeldige forandringer mellom forestillingene og søke et nivå der alt i produksjonen er kontrollert, fra karaktersettinger til bevegelser og dialoger (2003:28, gjengitt hos Auslander, 2008:63). Til og med i sammenhenger som er forbundet med spontanitet, som teatersport og jazz, er Auslanders argument at også disse kunstformene er avgrenset av gitte konvensjoner. At liveforestillinger skaper følelsen av et *fellesskap*, skyldes like mye bevisstheten om å være en del av et publikum med (tilnærmet) felles interesser som følelsen av fellesskap mellom utøver og publikum. Denne følelsen kan også skapes i sammenhenger der innspilt musikk spilles eller der klassiske kultfilmer vises. Når det gjelder *tilstedeværelse*, argumenterer Auslander for at dette ikke er en verdi av absolutt karakter: Enkelte skuespillere gjør seg bedre på TV-skjermen enn på scenen, og fotballkamper kan i mange tilfeller være bedre å følge på TV. Det er likevel en samfunnskulturell verdi knyttet til live tilstedeværelse, f.eks. at det å kunne si man overvar en bestemt legendarisk forestilling, kan føre til økt sosial prestisje.



## Opak og transparent mediering

Auslanders innfallsvinkel til livediskusjonen er å se på liveformatets avhengighetsforhold til det medierte formatet. Livediskursen bør etter mitt skjønn også fokusere på innholdet i livefremføringen, siden dette kan være sammensatt av både live og medierte innslag. Mitt inntrykk er at Auslander snakker om det medierte i betydningen det innspilte plateformatet, som han mener enhver livefremføring står i forhold til. Han forstår derfor ikke den fulle rekkevidden av medieringsbegrepet, og jeg vil derfor prøve å gi en mer nyansert fremstilling av hva mediering kan bety.

Ragnhild Brøvig-Hanssen er av den oppfatningen at all form for mediering er med på å påvirke lyden, og hun presenterer derfor begrepene opak og transparent mediering for å si noe om i hvilken grad medieringen etterlater avtrykk på lydene. I artikkelen ”Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food’s Break” har hun kategorisert medieringsprosessen slik den brukes i lydopptak i fire kategorier:

1. the initial mediation of aural raw material (the voice/human body, traditional instruments, samplers, software instruments, drum machines, etc.);
2. the mediation used to record and edit or process sounds (microphones, amplifiers, mixing console, editing tools, processing effects, etc.);
3. phonograms and media formats (LP, CD, MD, DAT, MP3, etc.);
4. the medium of distribution (format readers and senders, amplifiers, cables, speakers, the listening context, etc.) (2010:160)

Brøvig-Hanssen henter begrepene fra den franske filosofen Louis Marin, som i artiklene ”Opacity and Transparency in Pictorial Representation” (1991) og ”Mimesis and Description” (2001) diskuterer den doble dimensjonen av representasjoner av bilder og semiotikk. Marin poengterer at det med å *representere* egentlig menes å presentere seg selv presentere noe annet. Brøvig-Hanssen refererer videre til Marins definisjon på Opak og Transparent representasjon: “The opacity of representation ‘means the various ways in which pictorial representations presents itself while representing something else, the various ways of self-presentation’ (Marin 1991:66).

The transparency of representation means, however, that the self-presentation is ‘at the same time present and absent’ (Marin 1991:57 i Brøvig-Hanssen 2010:161)”.

Marin bruker en vindusrute som metafor på denne doble effekten. Ruten er nærværende, men siden fokuset er på landskapet utenfor, vil den samtidig virke fraværende. Er den derimot ripete eller skitten, vil fokuset skifte fra landskapet utenfor til selve vindusruten.

Opak mediering vil si synliggjøring av formidlende instanser (Brøvig-Andersen 2007:47), jamfør kategori to etter inndelingen ovenfor. Her rettes fokuset mot de teknologiske medier som skaper noe i tillegg til å gjenskape, et uttrykk bare studio kan frembringe (Brøvig-Andersen 2007:49). Transparent mediering forsøker å unngå å fargelegge lyden. Idealet er en så naturlig gjengivelse som mulig.

Denne doble dimensjonen av representasjon kan forstås som at den karakteriserer musikalsk mediering av lyd, og Brøvig-Hanssen oppsummerer det i følgende påstand: ”mediated music is always the sum of its original sounds (something is mediated); and the material traces of the mediation’s self-presentation” (2010:162). Hun går dermed imot det brede synet på digital mediering som noe nøytralt og objektivt i forhold til lyd. En lytters evne til å oppfatte mediering som enten opak eller transparent vil variere over tid, sted og musikalsk sjanger. Forskjellene mellom opak og transparent mediering er like fullt reell.

Auslanders påstand om at det ikke finnes en ontologisk forskjell mellom live og medierte kulturelle former, tar ikke inn over seg dette skillet og fremstår derfor som unyansert. Med medierte kulturelle former menes her først og fremst plateformatet, som da havner innunder punkt tre, medieformater, etter Brøvig-Hanssens inndeling, mens medieringen i livesammenheng som regel vil høre hjemme under punkt to og/eller fire. Punkt fire omhandler selve distribusjonsmediene, som forsterker, kabler, høyttalere og avspillingsrom, mens punkt to omfatter utstyr som innkapsler og bearbeider lyden. Brøvig-Hanssen utdyper bearbeidings-aspektet slik: ”..teknologisk utstyr som tilhører denne kategorien, kan skape en sound og en groove som ikke kunne eksistert uten dette utstyret. En flertekstural sound ... lar seg i praksis vanskelig gjøre uten teknologisk effektprosessering eller sequenser-verktøy” (Brøvig-Andersen 2007:119).

Mediering som en del av det kunstneriske uttrykket er et aspekt som Auslander generelt synes å overse. Med den digitale teknologien har man fått tekniske hjelpemidler som gjør at ikke alle elementer i musikken må fremføres live (i betydningen spilles her og nå). Etter min mening er det stor forskjell på en livekonsert der bruken av mediering bare begrenser seg til mikrofoner og elektrisk forsterkning i forhold til en praksis der man spiller av preproduserte elementer. En del av denne forskjellen ligger i det rent visuelle: På en konsert der det ikke brukes ferdig innspilte eller preproduserte elementer, vil man lett kunne identifisere lydkildene. Det totale lyd-bildet er sammensatt av de instrumentene man ser på scenen, og man er følgelig vitne til utøvelsen av hver enkelt lyd. I de tilfellene der bruk av mediering innebærer innspilte eller preproduserte elementer, vil det bli vanskeligere å identifisere lydkildene siden hver enkelt lyd ikke umiddelbart kan linkes til noen utøvere eller instrumenter på scenen. Eksempler på slike innslag kan være koring, stryk eller trommebeat.

Denne formen for opak mediering står sentralt i elektronikaartisten Lindstrøms musikk, som jeg senere vil komme tilbake til. Videre vil jeg nå forsøke å vise hvordan en slik livepraksis henger sammen med en teknologisk utvikling og rette fokus mot hvordan nyere teknologi (som er grunnlaget for medieringen) har virket inn på og forandret *innholdet* i liveformatet. Som en del av dette vil jeg komme inn på hvordan flersporsopptak og digital teknologi har vært med på å legge premissene for produksjonen av populærmusikk, en utvikling som selvsagt har virket inn på liveformatet.

### *Teknologi for scene og studio*

Paul Théberge skriver om hvordan innføringen av flerspors-båndopptakeren på sekstitallet fullstendig snudde opp ned på populærmusikkproduksjonen. "Multitrack technology allowed for the sound of individual instruments to be recorded separately from one another in a process known as "overdubbing" ... Popsongs were no longer simply composed, performed, and then recorded. More and more, the studio became a compositional tool in its own right." (1997:215-216). Fra å måtte gjøre hele innspillingen live, kunne man nå spille inn en og en musiker og mikse sporene separat før nedmiks. Utviklingen av digitalt opptaksutstyr gav hjelpemidler som *cut'n paste* og *loop*-funksjonen som forenklet den kompositoriske eksperimenteringen og førte til

en økende grad av perfektjonering på produksjonssiden. Flerspors opptaking førte imidlertid til at den individuelle fremføringen ble mindre viktig i forhold til manipulasjonen av individuelle bestanddeler av innspilt lydmateriale. Brian Eno forteller dette om flersporssteknologien:

”two things happened: you got an additive approach to recording, the idea that composition is the process of adding more. . . ; it also gave rise to . . . in-studio composition, where you no longer come to the studio with a conception of the finished piece. In stead, you come with actually rather a bare skeleton of the piece, or perhaps with nothing at all. . . . Once you become familiar with studio facilities . . . you can begin to compose in relation to those facilities. You can begin to think in terms of putting something on, putting something else on, trying this on top of it, and so on, then taking some of the original things off, or taking a mixture of things off, and seeing what you’re left with – actually constructing a piece in the studio.” (Eno 1983:57, gjengitt i Théberge 1997:216)

En slik studiopraksis kan føre til store og mettede lydbilder sammensatt av soniske klangtepper som ikke kan gjenskapes av tradisjonelle instrumenter. Dermed skapes nye utfordringer i forhold til hvordan låtene skal spilles live, noe som gjerne løses ved at man bruker ferdig innspilt materiale eller preprogrammerede elementer live. Dette kan stå som et eksempel på den kompenseringen Auslander forklarer med at den perseptuelle opplevelsen av live gjøres likt den medierte. Publikums persepsjon og forventning til at dette skal ligne det innspilte formatet, er med på å skape behovet for en slik praksis. Særlig er dette tilfelle i nyere popmusikk og elektronika. Auslander har et tilsvarende eksempel: Han sier konsertene til popikon Madonna viser hvordan liveformatet er påvirket av mediering ved at hennes liveshow tar sikte på å gjenskape det medierte. Det faktum at hun bruker en liten headset-mikrofon som knapt er synlig for publikum, underbygger hans teori om at forestillingen skal ligne mest mulig på musikkvideoen. Dette er resultatet av liveformatets utvikling, en utvikling som formes av teknologiske nyvinninger, men som likevel presenterer det fremførte som live. Grunnen til det mediertes innflytelse på liveformatet er etter min mening ikke en devaluering av livefremføringen, som Auslander påstår, men derimot et resultat av teknologiens innflytelse på musikkproduksjonen. Timothy Warner forklarer det på denne måten: ”...not only are the production and reception processes of pop dominated by technology, but often also the semantic content: pop music exists through technology and is often *about* it too” (2003:12, original uthevelse).

### *Mediering og markedskrefter*

Auslander forklarer det medierte inngrep i liveformatet også ut ifra et samfunnsøkonomisk perspektiv: "To put it bluntly, the general response of live performance to the oppression and economic superiority of mediatized forms has been to become as much like them as possible" (2008:7). Ingen kulturell diskurs kan stå utenfor kapitalismen og reproduksjons-ideologien som på mange måter definerer dagens mediakultur (Auslander 1992). Dette har sågar ført til at livefremføringen har falt i verdi, noe som bare kan kompenseres for ved å gjøre den perseptuelle opplevelsen av live så likt den medierte som mulig. Sean Cubitt (1994) hevder at all form for opptreden er å anse som salgsvare, og Patrice Pavis (1992) fremhever den samfunnsøkonomiske, teknologiske dominansen over kunsten i en tid preget av teknisk reproduksjon. Paul Théberge (1997) mener teknologien og teknologiindustrien er en nødvendig forutsetning for moderne musikk-kultur. Et paradoks ved denne musikk-kulturen er imidlertid at fremveksten av nye distribusjonskanaler har presset markedet og artistenes mulighet til å profitere på egen musikk. Skal vi forstå påstanden til Auslander ovenfor i lys av hans argumentasjon i kapittelet om rockemusikken, vil den undertrykkende økonomiske overmakten representeres av plateformatet. Bildet som da tegnes, er på ingen måte i overensstemmelse med virkeligheten. De siste ti årene har vært preget av at fildelingsnettverk som for eksempel Napster, og etter hvert utviklingen av streamingtjenester som Spotify og WiMP, har tatt knekken på tradisjonelt platesalg. Det er ingen overdrivelse å si at musikk aldri har vært lettere tilgjengelig enn nå, men inntektsgrunnlaget til artistene er redusert, noe som har gjort konsertvirksomhet til et større satsingsområde. Derfor kan man jo spørre i hvilken grad livefremføringen har falt i verdi.

### *"The Austin sound"*

I artikkelen "Music mediated as live in Austin" skriver Thomas Porcello om "(the) Austin sound" og hvordan byen Austin aktivt promoterer seg selv som "The Live Music Capital of the World". Musikken er fundamentert på en genuin livekultur og kjennetegnes av oppriktighet, stedstilknytning, musikkstil (særlig country, blues, og roots rock), sound og livefremføring. Mens Auslander fremholder plateformatet som det primære objekt, som fungerer som rettesnor for livemusikken, finner vi at live er

det primære medium i Austin, og at live er malen for innspillingen. ”Live to two-track recording” er en praksis der hele bandet spiller inn live og kun en stereomikrofon fanger opp lyden. Musikerne har på forhånd balansert lyden sin i forhold til hverandre. En variant av denne fremgangsmåten er at alle mikkes opp og linkes til hver sin stripe på mikseren, og at lydteknikeren i sanntid mikser sporene ned til et stereospor. Riktignok gis det – også i Austin – som regel etter for konsumentenes krav til lyd kvalitet, ved at innspillingene sjelden spilles inn live. Løsningen blir såkalt *multitracking*, der instrumentene spilles inn separat. Trommene legger grunnlaget og spilles som regel inn etter en elektronisk ”click-track”-metronom.

Denne innspillingspraksisen kritiseres av Mark Hunter (1987, gjenfortalt i Porcello 2005:106), som hevder den underminerer spontaniteten, bytter ut rytmiske varianter med monoton likhet og fullstendig eliminerer musikkens teksturale fordel. Ved at instrumentene etter tur spiller *til* trommesporet i stedet for å spille *med* trommeslageren, byttes oppriktighet ut med teknologisk kalkulering og livefølelse med pastisje sammensatte fremføringer. Porcello stiller dermed spørsmålet hvordan man kan spille inn ”the Austin sound” – med livefølelsen og den lydlige oppriktigheten intakt – uten at det går på bekostning av den soniske estetikken som forventes i moderne lydinnspilling. Dette gjøres ved at man kombinerer liveinnspilling med multitracking. Fremgangsmåten er at hele bandet spiller live mens det tas opp, og intensjonen er å beholde rytmeseksjonen (trommer, bass, muligvis keyboard og rytmegitar) i den ferdige miksen. Deretter står man fritt til å legge på eventuelle soloer eller vokal. Når det gjelder selve det soniske uttrykket, er særlig *klanglegging* avgjørende for å gi innspillingen en ekte livefølelse:

”Among sound engineers, the quality that signifies liveness is often glossed as ”roominess,” sounds that carry significant amounts of echo and reverberation. In most contemporary popular music, drum sounds are the single most important source of information about roominess, and they therefore have a dramatic impact on the degree of liveness evoked in a recording.” (Porcello 2005:107)

Denne tankegangen kan også gjenkjennes i produksjoner som har et noe mer kommersielt klangideal ved at hi-hat-en spilles inn ”live” oppå en programmert trommebeat. Dette gjøres for å kombinere en *tight groove* med et organisk element.

Porcellos artikkel er med på å belyse synet på live og plate som to distinkt forskjellige formater. Austin vektlegger livefremføring mens Nashville vektlegger den globale plateindustrien og innspilt musikk. ”The Austin sound” er organisk og autentisk i motsetning til det mer kommersielle ”Nashville sound” som karakteriseres som ”clean and crisp”. Sagt på en annen måte har Austin som ideal å gjøre det medierte så likt live som mulig. Dette er det første stadiet i Auslanders historiske fremstilling av det medierte formatets inntog, og dets påvirkning på liveformatet. Deretter er Auslanders teori at det medierte formatet har overtatt liveformatets posisjon på den kulturelle arenaen, og at det så ble en mal for liveformatet. Vi ser at Austin dermed snur opp ned på Auslanders poeng. Det er ikke det medierte som dominerer i Austin, det er liveformatet.

## Kjennetegn ved livefremføringen

Hva er det så som kjennetegner liveformatet? Auslander definerer live ut fra en forutsetning om at publikum og utøvere skal være ”both physically and temporally co-present to one another” (2008:60), Jeg vil nå utvide denne definisjonen og på bakgrunn av diskusjonen ovenfor presentere fire kjennetegn som jeg mener kan beskrive liveformatet:

1. Samtidighet. Som publikum er man vitne til en opptreden som skjer her og nå.
2. Fysisk tilstedeværelse.
3. Fellesskapsfølelse.
4. Interaksjon mellom utøver og publikum.

### *”The ontology of performance” – her og nå-aspektet ved live fremføring*

Hva er opplevd subjektiv liveness? Det første av mine kjennetegn på liveformatet nevnt ovenfor, er *samtidighet*. Å oppfatte noe som live er å oppfatte det der og da, idet det skjer. Etter min mening har Phelan et poeng med sin definisjon av ”the ontology of performance” når hun sier at ”its only life is in the present.” Livefremføring er noe som skapes i øyeblikket, og øyeblikket gir den sin egen dimensjon uavhengig av

plateformatet. Phelan går imidlertid litt langt i sin motstand mot medieringen. Hvis fremføringen lagres, tas opp, dokumenteres eller på annet vis involveres i en kjede av reproduksjoner, mener hun at fremføringen mister sin ontologiske integritet. Det visuelle aspektet er viktig i en livesammenheng, og kanskje er det her skoen trykker for Phelan. Som jeg tidligere har nevnt, kan utstrakt bruk av mediering live utfordre livefølelsen fordi man ikke umiddelbart kan linke de ulike lydene til utøvere på scenen. Jeg vil imidlertid hevde at det medierte også vil ha en "her og nå-kvalitet" når det avspilles, noe som gjør at det ikke er noen ontologisk forskjell mellom live-formater og medierte formater i forhold til dette.

Phelans sitat om fremføringens ontologi demonstrerer til syvende og sist et grunnleggende filosofisk poeng. Hun beskriver *performance* som "her og nå-kvaliteten" ved enhver opptreden. Derfor må den kunne inneholde bruk av innspilt materiale, som hun tilsynelatende er imot. Så lenge dette er en del av innholdet i opptredenen, vil dette gjelde på eksakt samme vis for mediert materiale som for en utelukkende puristisk og umediert fremføring: Det øyeblikket når fremføringen skjer, kan ikke bli lagret som seg selv. Det er over når det er over, og når man prøver å reprodusere det, så blir det noe annet, en representasjon av det som var.

Phelan har rett i at live er noe som skjer her og nå, men for denne betydningen av live spiller det strengt tatt ingen rolle om det er innslag av ferdig innspilte/preproduserte elementer i fremføringen. Her og nå-kvaliteten er prinsipielt sett like fullt intakt. Dette er også Auslander inne på når han sier at følelsen av fellesskap kan skapes der innspilt musikk avspilles eller der film vises. En slik påstand kan ikke benektes, men å sidestille det med live fremføring, slik Auslander gjør, blir feil. Han reduserer dermed et viktig poeng, nemlig hvordan samholdet blant publikum nettopp smitter over på og inkluderer utøverne på scenen. Publikum innehar en sterk kraft i sin responsutøvelse, og denne kraften vil på et eller annet plan påvirke utøverne. Ved at interaksjonen mellom utøver og publikum faller bort, mister man en hel dimensjon. Det faktum at man er i samme rom som utøverne som leverer fremføringen, fører til en forsterket sanseopplevelse. Dette gjelder både visuelt og auditivt og gjør opplevelsen mer eksklusiv. I tilfeller der man i ettertid får mulighet til å lytte til et opptak av en live forestilling man har vært på, vil som oftest den perseptuelle oppfattelsen av opptaket virke som en utilstrekkelig reproduksjon. Man får ikke fanget opp alle inntrykkene, og den ontologiske forskjellen mellom live og mediert vil være påfallende.



Et interessant aspekt ved tilstedeværelse og interaksjon som ikke nevnes av Auslander i denne sammenhengen, viser seg i forhold til liveopptak av sportsarrangement. Følelsen av samtidighet vil være viktig for TV-seeren, og vil kunne kompensere for at man ikke fysisk er til stede på arrangementet, men man kan likevel ikke sette likhetstegn mellom broadcasts live og live.

### *Liveness og kommunikasjon*

Hva så med interaksjonen mellom publikum og utøver? Når det gjelder samspillet mellom utøver og publikum, poengterer Auslander at ikke alle former for fremføring kan vise til at god respons fra publikum har noen innvirkning på utøveren. Han nevner en symfonikonsert og tradisjonelt teater som eksempel. Auslander antyder også at man ikke nødvendigvis må være fysisk til stede på liveforestillingen for å ha glede av interaksjonen mellom utøver og publikum. På samme måte som publikum lar seg påvirke og begeistre av utøveren, blir imidlertid utøveren i en livesammenheng også påvirket av publikums respons eller mangel på sådan. Jeg vil hevde at en slik påvirkning vil gi seg utslag i musikken som fremføres. Dels skjer dette som et resultat av direkte kommunikasjon (publikum oppfordres til å klappe, skrike, synge med) eller som et resultat av en impulsiv tilbakemelding. God stemning blant publikum kan for eksempel føre til at en låt blir forlenget med et allsangparti. Dermed kan liveformatet umulig ha samme ontologiske karakter som det innspilte formatet, siden dette ikke er i stand til å forandre seg eller la seg påvirke. Resonnementet får ikke støtte av Auslander, som mener ”performance is founded on difference, on separation and fragmentation, not unity.” (2008:66)

### *Communities og neo-tribes; fellesskapsfølelse*

Når det gjelder fellesskapsfølelse, tegner Auslander et dystert bilde av livefremføringen og går etter min mening for langt i sitt forsøk på å motbevise de nevnte positive kvalitetene. At fremføring er basert på forskjell, separasjon og fragmentering i stedet for enhet, vil innenfor mange sjangere virke fremmed. Generelt kan man si at fellesskapsfølelse dannes når man er sammen med folk som deler samme musikksmak

og har like referanserammer. Det finnes en rekke studier av musikk som identitetsmarkør. På 1970- og tidlig 1980-tallet ble det gjort studier av forholdet mellom ungdom, stil og musikalsk smak basert på en subkulturell teori utviklet av Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS). I senere tid har slik forskning blitt kritisert for tingliggjøring og hypostasering, altså for å overse endring og den flytende og prosessuelle dynamikken i dannelsen og endringen av sosiale og kulturelle identiteter. Georgina Born skriver følgende: "An older model, given new life in certain versions of subcultural theory, argues that music reflects or enunciates underlying social relations and structures. The problem is to trace the links between a musical form or practice and its production or consumption by particular social groups" (Born og Hesmondhalgh 2000:31). Basert på denne kritikken presenterer Born en ny modell. "It proposes that music "reflects" nothing; rather, music has a formative role in the construction, negotiation, and transformation of sociocultural identities. In this view, music engenders communities or "scenes"; it allows a play with, a performance of, and an imaginary exploration of identities" (ibid.:31).

Andy Bennett er også kritisk til CCCS sin subkultur-teori og mener neo-stamme er et mer dekkende begrep som tillater en pluralistisk og skiftende stilbevissthet, noe som i økende grad har karakterisert ungdomskulturen helt siden etterkrigstiden.

"In consuming popular music the individual is free to choose, not only between various musical styles and attendant visual images, but also how such choices are lived out and what they are made to stand for. Moreover, in choosing certain musical styles and visual images, the forms of association and social gatherings in which young people become involved are not rigidly bound into a "subcultural" community but rather assume a more fluid, neo-tribal character." (Bennett 1999)

Livefremføringen er en viktig arena for "communities" og "neo-tribes". At liveopptreden skulle kunne føre publikum og utøver sammen i et fellesskap, er imidlertid ifølge Auslander å misforstå opptredenens dynamikk, som er basert på selve distinksjonen mellom utøver og publikum. Det vil alltid være et mellomrom mellom disse. I teatervitenskapen finner man uttrykket "den fjerde veggen". Meningen er at "den fjerde veggen" skal komplettere de to sideveggene og bakveggen på teaterscenen. På denne måten innkapsles scenen til et eget rom der utøverne ikke lar seg affisere av publikum. Hvis det er et slik syn Auslander har på live performance, er det forståelig at han argumenterer som han gjør. En slik argumentasjon er derimot ikke gyldig i musikkssammenheng, siden musikk kanskje i enda større grad enn teater kommuniserer direkte til publikum. Strengt tatt er den heller ikke gyldig i

teatersammenheng fordi publikums respons vil påvirke hva som skjer på scenen også her. Interaksjonen mellom aktørene på en teaterscene vil imidlertid som oftest være overordnet den mellom publikum og skuespillere. Derfor kan Auslander tone ned betydningen av denne interaksjonen, men å overføre dette på musikkfeltet blir ikke riktig.

*”She sang live, but the microphone was turned off”<sup>2</sup>: playback fremføring*

Eksempelet hentet fra Austin (se ovenfor) viser at autentisitet er viktig i forhold til definering og bedømming av musikk. Auslander understreker videre at live skal autentisere innspillingen; at det medierte skal være en norm og ideal for det fremførte. Hva da med fremføring av musikk som ikke er utgitt? Er en konsert av et band som spiller materiale som ikke er utgitt på plate, ikke å anse som live? Eller hva med opptredener som bare er playback?

Med utgangspunkt i min oppfatning av live som noe som fremføres her og nå, bør en playbackopptreden ikke betraktes som live. Samtidig avviser Auslander at det finnes noen forskjell mellom live og mediert, noe som skulle tilsi at han likevel vil karakterisere en playbackforestilling som live. Legger vi så til grunn hans livedefinisjon, som sier at publikum og utøvere skal være ”both physically and temporally co-present to one another”, er det rimelig å trekke konklusjonen at det er uvesentlig om musikken som fremføres faktisk spilles der og da av musikerne, eller om de bare later som. Dette stemmer derimot dårlig med Auslanders henvisning til Milli Vanilli-skandalen fra 1990 når han skal understreke sitt poeng om at liveformatet hadde tapt seg i verdi. Kjernen til skandalen var nettopp bruk av innspilt materiale ved at det viste seg at pop-duoen ikke sang live men brukte ferdig innspilte vokalspor. Videre forteller han om MTV som lanserte konseptet MTV *Unplugged* nærmest som et forsøk på å gjenopprette rockeideologien og dens vektlegging på autentisitetsbegrepet i kjølevannet av denne skandalen. National Academy of Recording Arts and Sciences (NARAS), som deltar i nomineringen til Grammyprisene, ble satt i et dårlig lys etter å ha gitt Milli Vanilli Grammyprisen ”Best New Artist” for 1989. For å vinne kredibiliteten tilbake skiftet NARASs praksis mot en

---

<sup>2</sup> Denne overskriften er hentet fra tittelen til en artikkel skrevet av Steve Wurtzler (1992) om forholdet live og innspilt lyd i en livesetting.

større vektlegging av rockeideologien. Auslander bruker Eric Clapton som eksempel: Til tross for en lang aktiv karriere innen blues og rock siden 1965, fikk han ikke sin første Grammy før i 1990, men hele tre priser i 1993. "Given NARAS's historical disdain for rock music, it is noteworthy that the values it implicitly endorsed by giving awards to Clapton after Milli Vanilli correspond to the standards of authenticity in rock ideology" (2008:111).

Auslander henviser også til TV-skandalen fra oktober 2004, da Ashlee Simpson opptrådte på programmet Saturday Night Live: Hun skal til å synge sammen med bandet sitt da hun tydelig overraskes av at hennes innspilte stemme synger en låt de har fremført tidligere i programmet. Det hele resulterer i at en lettere forlegen Ashlee Simpson går over fra å synge til å utføre en liten improvisert jig-dans før hun forlater scenen og bandet. Opptrinnet førte til sinne blant fansen og en underskriftskampanje rettet seg mot sangerens management og plateselskap med et krav om å gjøre ende på sangkarrieren hennes. Ett år senere var hun tilbake på programmet med en selvskreven låt som gjenopprettet tilliten etter fiasko-opptreden året før, samtidig som det plasserte henne inn i rockeideologien ved at låten var selvbiografisk og at hun viste evne til å levere som live artist.

Begge skandaleeksempelene viser hvor sentralt selve liveutøvelsen er i fremføringen. Jeg stiller meg derfor undrende til at Auslander på samme tid viser en såpass klar motstand mot Peggy Phelans syn på "the ontology of performance". De to nevnte eksemplene på bruk av playback er også klare beretninger om publikums syn på og anerkjennelse av selve livefremføringen, et syn som er på klar kollisjonskurs med Auslanders påståtte likhet mellom live og mediert.

De nevnte eksemplene med playback liveinnhold, samt en livepraksis som kombinerer live med ferdiginnspilte elementer, fordrer som sagt et nærmere fokus på innholdet i liveformatet. Jeg etterlyser derfor et klarere skille mellom format og innhold hos Auslander. Liveformatet kan ha innslag av både "levende" og mediert/preprodusert innhold, og det samme er tilfellet for plateformatet. Med denne distinksjonen i mente blir Auslanders påstand om at det ikke finnes noen forskjell mellom live og mediert, for upresis. Etter min mening kommer det an på hva man ser på som live. Jeg har vært inne på at mediert materiale kan ha en "her og nå-kvalitet"

ved seg idet det avspilles. I beste fall vil jeg kunne si meg enig i Auslanders påstand i sammenhenger der liveinnholdet utelukkende består av innspilt materiale. Problemet blir imidlertid da å se på dette som en livefremføring, siden musikken strengt tatt ikke skapes der og da. Forestillingen vil virke lite dynamisk, og den åpenbare begrensningen gjelder interaksjonsaspektet. En utøver som bare mimer til innspilt musikk, vil ikke ha noen mulighet for å endre musikken som et svar på publikums respons. Man mister dermed et vesentlig element, nemlig interaksjonen mellom utøver og publikum.

Den samme uklarheten gjelder i forhold til hans påstand om at live historisk sett er en effekt av mediering og ikke omvendt. Måten musikk uttrykkes på i livesammenheng muliggjøres i stor grad av medierings mange hjelpemidler. Mediering har med formidling å gjøre, og ulike kulturelle former har gjennom tidene blitt formidlet også uten bruk av mediering i teknologisk forstand. Det kan hevdes at trangen til formidling av tekst og musikk gjennom ulike former for scenekunst, var med å skape behovet for den teknologiske utviklingen. Mikrofoner, forsterkere og høyttalere er eksempler på ulike former for mediering, og det ble utvilsomt fremført musikk før dette utstyret ble utviklet. All lyd må på en eller annen måte medieres før den kan bli persipert. Theodore Gracyk (1996:74) hevder at vi aldri hører ”originale” lyder, men at all lyd gjennomgår en form for mediering. La meg her legge til at det ikke er gitt at dette alltid skjer gjennom *teknologisk* mediering. En forestilling på Nationaltheatret uten bruk av oppmikking, kan på mange måter sammenlignes med en forestilling fra det antikke greske teateret. Etter dagens betydning av begrepet live forestilling som noe som utøves her og nå, vil begge disse tilfellene falle inn under denne kategorien. Man vil derfor kunne kalle en umediert forestilling på Nationaltheatret for live, og følgelig blir det problematisk å se på live som en effekt av mediering. Jeg vil derfor hevde at man like gjerne kan snu på Auslanders påstand og si at mediering er en effekt av live fremføring, at teknologien ble tatt i bruk nettopp som følge av et ønske om å kommunisere bedre med sitt publikum live.

Generelt vil og bør det til enhver livefremføring knytte seg en viss spenning, rett og slett på grunn av at man ikke kan vite hva som kan komme til å skje. Dette gjelder for alle typer live, enten det er sportsarrangement, konserter, politiske taler, etc. Ikke engang i teatersammenheng, der alt er regissert og timet, vil ikke to forestillinger være helt like. Barker (2003) mener publikum søker å erfare teaterfremføring som om de

hadde elementer av noe unikt i seg, selv om variasjonene sannsynligvis er minimale og ubetydelige.

Til syvende og sist handler det kanskje om formidlingsevne. En skuespiller i en regissert forestilling, en politiker med ferdig talemanuskript og et band med innøvde låter vil stadig forsøke å engasjere og ”kommunisere med” sitt publikum, og min mening er at i den grad de lykkes med det, har det å gjøre med at innøvd tekst eller musikk blir fremført på en troverdig måte. En spontan handling er en umiddelbar, naturlig handling, men i en live opptreden kan spontanitetselementet ofte være nøye planlagt. Enhver form for fremføring innebærer innstudering og øvelse. Auslander bemerker paradokset ved at ”the most successfully spontaneous forms of performance may be those in which spontaneity is relatively planned and predictable” (2008:64). Men dette betyr ikke at situasjonen er upåvirket av at begivenheten skjer i sanntid, eller at det ikke skjer en kommunikasjon mellom publikum og utøver som preger den.

## **Oppsummering**

Hovedessensen i Philip Auslanders bok *Liveness* kan gi inntrykk av en forfatter som tilsynelatende har kapitulert for markedskreftene. Det virker som om Auslander helt har gitt opp troen på at live fremføring bærer med seg noe som helst av verdi. Basert på et sitat hentet fra Marx’ *Grundrisse*, som sier at det i alle former for samfunn vil finnes en spesifikk produksjonsform som står over alle andre, hevder Auslander at det til enhver tid vil finnes dominerende former som nyter mye større kulturelt fotfeste, prestisje og makt enn andre former. Ikke-dominerende former vil så tendere mot å etterligne den overordnede formen. Gjennom hele hans argumentasjon er det klart at selve *innspillingen* representerer denne overordnede formen, og at konserten og livefremføringen altså er underordnet denne.

De fleste eksemplene Auslander drar frem om live opptreden, fremføres i forholdsvis stor målestokk og med bred pensel; fra Madonna sine liveshow som skal autentisere musikkvideoen, til stadionrock-formatet der han avviser nærhet mellom utøver og publikum. Han drar frem store sportsarenaer der publikum like gjerne ser på kampen på storskjerm, og en symfonikonsert står som eksempel på at utøvere ikke nødvendigvis lar seg påvirke av publikums respons. Eksemplene virker konstruert for

å passe inn i Auslanders bilde om liveformen som underlagt det medierte formatet, og det føles naturlig å sette spørsmålstegn ved hvor representative disse er for liveformatets status. De mest sentrale momentene i Auslanders bok er hans historiske fremstilling av live som en effekt av medieringen og at den perseptuelle opplevelsen av live gjøres likt det medierte. Hans påstand om at det ikke finnes noen ontologisk forskjell mellom live og medierte kulturelle former, har også fått en betydelig plass i diskusjonen.

Som jeg allerede flere ganger har poengtert, har jeg en annen vurdering av *konsernten* eller *livefremføringen* enn Auslander. Mitt hovedfokus for en diskusjon rundt liveformatets verdi og posisjon, vil være å se på hva jeg mener gjør liveformatet unikt. Jeg har derfor lett etter kvaliteter ved fremføringen som skaper en livefølelse, og jeg har presentert fire livekjennetegn; samtidighet, fysisk tilstedeværelse, fellesskapsfølelse og interaksjon mellom utøver og publikum. Dette er kvaliteter jeg mener hadde like stor gyldighet før reproduksjonens tidsalder, og jeg vil derfor hevde at man kan snu på Auslanders påstand og si at mediering er en effekt av live fremføring. De nevnte kvalitetene står også i kontrast til Auslanders oppfatning om at det ikke finnes en ontologisk forskjell mellom live og medierte kulturelle former. Dynamikken som skapes i samspillet mellom utøver og publikum, er ikke mulig i et fastlåst mediert format.

Man kan naturlig nok finne elementer som ligger fast også i en livesammenheng, der det brukes ferdig innspilte eller programmerte elementer: Mediering kan være en bevisst del av det kunstneriske uttrykket, og dette er et aspekt ved teknologisk mediering som jeg mener Auslander overser. Jeg antyder derfor at Auslander ikke fullt ut forstår rekkevidden av medieringsbegrepet, og i denne sammenhengen presenterer jeg begrepsparet opak og transparent mediering, som er nyttig i analysen av livefremføring bestående av både live og mediert innhold. For å se nærmere på hvordan nyere teknologi har virket inn på og forandret innholdet i liveformatet, henviser jeg til Paul Théberge, som gjør greie for utviklingen av teknologisk reproduksjonsutstyr og følgene dette har hatt for utviklingen av populærmusikk. Det er klart at liveformatet vil gjenspeile denne utviklingen, men det er ikke dermed gitt at liveformatets tilnærming til det medierte er et resultat av en devaluering av live. Auslanders poeng om at live gjøres så likt det medierte som mulig, bygger på

premisset om at livefremføringen har falt i verdi på grunn av stor tilgjengelighet av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse. Denne store tilgjengeligheten særlig av musikk i forskjellige formater, har også svekket artistenes inntektsgrunnlag og gjort konsertvirksomheten enda viktigere.

Populærmusikk har blitt en del av underholdningsindustrien, noe som fører med seg en omfattende bruk av mediering, men mange artister vil likevel være fremmed for tanken om at deres liveshow skal autentisere en musikkvideo eller etterligne en plate. Fokuset er heller et ønske om å gi publikum en best mulig opplevelse live, en opplevelse som skiller seg klart fra det innspilte formatet nettopp fordi det innebefatter samtidighet, fysisk tilstedeværelse, fellesskapsfølelse og interaksjon mellom utøver og publikum. Mine fire kjennetegn på liveformatet blir derfor en oppvurdering og en aktualisering av dette formatet ved at det ikke kan sidestilles eller erstattes av mediert format.

I de følgende kapitlene vil jeg prøve å vise at utstrakt bruk av medierte elementer live kan skape en livefølelse, til tross for Phelans motstand mot mediering i denne sammenheng. I forhold til Auslanders påståtte likhet mellom liveformat og medierte former vil jeg forsøke å peke på forskjeller mellom disse formatene.



### 3. Elektronisk musikk på scene og i studio

#### Elektronisk dansemusikk (EDM) i et historisk perspektiv

På 1980- og 1990-tallet oppstod nye musikalske sjangere som tok i bruk elektroniske instrumenter som synthesizere, trommemaskiner, samplere og sequensere. House, techno, trance og drum 'n' bass er eksempler på disse, der bruk av vokal eller tradisjonelle instrumenter kun utgjorde unntakene i instrumenteringen. EDM-sjangerne kjennetegnes også av et stramt og forholdsvis høyt tempo, for det meste innenfor 120-150 BPM. Et repeterende basstrommemønster er nesten alltid til stede, og musikken er i all hovedsak instrumental. De vokale innslagene som oppstår er vanligvis korte samples, alt fra et enkelt ord eller en enkel frase til andre vokale lyder uten tekst. Slike samples blir gjerne gjenstand for betydelig klanglig manipulasjon. EDM er musikk som er laget for dansegulvet. Mark Butler utdyper:

”This relationship to interpretive movement is one of its key defining features. Producers create music with the expectation that it will be played on the floor, where the crowd’s response will determine its success or failure. DJs plan and shape their performances around this response, a major portion of which is dance (other ways of showing appreciation to the DJ include yelling, screaming, raising one’s hands in the air, clapping, and whistling).” (2006:34)

#### *Diskomusikk og 'the Loft': klubbkulturens opprinnelse*

EDM vokste frem som et resultat av klubbkulturen, der DJ-en var den eneste musikalske utøveren. Hans T. Zeiner-Henriksen (2010) forklarer hvordan diskomusikken har gitt røtter til elektronisk dansemusikk ved å ta for seg David Mancuso sine ideer om DJ-ens rolle på nattklubben the Loft i New York på starten av 1970-tallet. Mancuso startet klubben og var selv DJ på the Loft. Følgende fire punkt, kalt ”The approach of the disco DJ”, har fulgt klubbkulturen gjennom dens historiske utvikling :

- Fokus på danserne og dansing,
- anerkjennelse av ”the obscure track”,
- en mediering av musikk gjennom et dedikert lydanlegg og
- en distinksjon mellom medlemmer og ikke-medlemmer. (2010:39)

I motsetning til en konvensjonell populærmusikk-konsert, der folk kommer for å se utøveren opptre, skulle DJ-en ikke ha noe oppmerksomhet på the Loft. DJ-ens oppgave var å sørge for å levere god dansemusikk og dermed rette fokuset fra seg selv og mot dansegulvet. Ofte hørte man musikk på the Loft som ikke ble spilt andre steder. Mancusos ide om å introdusere danserne for "the obscure track" skulle senere bli kjennetegnet på en dyktig DJ innen enhver sjanger. Schloss skriver om "digging the crates"<sup>3</sup>: "The process of acquiring rare, usually out-of-print, vinyl records for sampling purposes has become a highly developed skill... Individuals who give themselves to this quest are held in high esteem." (2004:79-80). Zeiner-Henriksen forklarer at det å spille mer mainstream populærmusikk kan være risikofyllt for en DJ. Musikken kan ha enten fordelen eller ulempen av å bli kjent igjen og dermed vekke positive eller negative assosiasjoner. DJ-en står også i fare for å bli oppfattet som lite progressiv og spennende. "The lure of obscurity remains strong in the digital era in the choice of material for sampling or copying as well as in less obvious decisions concerning rhythm patterns, basslines, specific sounds, melodic themes, and the use of effects." (Zeiner-Henriksen, 2010:42)

Fokuset på god lyd var viktig. Mancuso fikk hjelp av en lydtekniker som forbedret lydanlegget spesielt for nattklubber. I en annen nattklubb i New York, Paradise Garage, viste DJ Larry Levan den samme dedikasjonen for god lyd som Mancuso. Han kunne skru og modifisere anlegget mens han spilte, og hver fredag og lørdag sørget han for å få anlegget kalibrert av en lydtekniker. Det å kunne kontrollere de lave frekvensene var viktig for å få frem den riktige "punch-en" i basstromma. Zeiner-Henriksen poengterer at det å være både DJ og produsent er en fordel ved at man kan teste ut hvordan forskjellige mikser spiller på et spesielt anlegg og på den måten tilegne seg ny kunnskap om essensielle mikseteknikker.

The Loft var en privat klubb og man måtte ha en invitasjon for å bli akseptert. Denne eksklusiviteten gjorde at nattklubben ble sett på som undergrunns (underground). Konseptet med danse-undergrunn kan sies, ifølge Zeiner-Henriksen, å ha sin bakgrunn fra de første u-lisensierte festene, med Studio 54 i New York som eksempel.

---

<sup>3</sup> Schloss forklarer begrepet: "Evoking images of a devoted collector spending hours sorting through milk crates full of records in used record stores, garages, and thrift shops, the term carries with it a sense of valor and symbolizes an unending quest for the next record." (2004:79-80)

Flere av disse ble linket til diskomusikken. Sjangeren ble utviklet på begynnelsen av 70-tallet ved at DJ-ene spilte en blanding av funk og soul på klubber som the Sanctuary, the Loft, the Haven og the Gallery i New York. Hovedvekten av danserne her var afro-amerikanere og homofile. “For several years the scene was a largely underground phenomenon, but between 1973 and 1976 it began to pick up steam, resulting in some 150-200 clubs in New York by the mid-1970s (Brewster and Broughton 2000:155) ... Discos opened all over the country, and the scene was mythologized (and heterosexualized) in *Saturday Night Fever* (1977)” (Butler 2006:36-37). Markedet ble til slutt mettet og en motreaksjon ble tvunget frem.

Diskomusikken gikk fra å være et undergrunnsfenomen til å bli allemannseie i løpet av 70-tallet, men opplevde et tilbakeslag mot slutten av tiåret. Radio-DJ Steve Dahl gjorde seg til talsperson for opprøret ved å innføre slagordet ”disco sucks” og arrangere ”Disco Demolition Night”. Ved et arrangement under en baseball-kamp i Chicago 12. juli 1979, ble det satt fyr på en container fylt med disco-LP’er som på forhånd var levert inn av publikum. Brewster og Broughton forteller om at sjangeren ble angrepet også fra annet hold: ”Dislike for disco was everywhere. The rock generation saw it as the antithesis of all that was holy: no visible musicians, no real stars, no live performance. It was no purpose at all other than making your body twitch involuntarily. Dehumanizing, expressionless, content-less – the judgements were damning.” (2006:291)

De store plateselskapene, som hadde kastet seg på diskobølgen og gitt platekjøperne ”a deluge of disco releases” (Butler, 2006), så etter hvert disko som et passerende fenomen. Satsingen hadde tvunget den danseorienterte musikkulturen inn i en typisk stjerneutøver-orientert pakke, som førte til at publikum opplevde leppe-synkronisering, lite originale arrangement og annet studio ”lureri” som bevis på diskoens illegitimitet (Zeiner-Henriksen, 2010: 46).

Det faktum at diskoen ble assosiert med dens afro-amerikanske røtter og med sterke forbindelser til homokulturen, kan også ha bidratt betydelig til diskoens skjebne i USA. (ibid.)

### *To hovedsjangere innen EDM: Garage og House*

De mest betydningsfulle linkene mellom 1970-tallets diskomusikk og den elektroniske dansemusikk-scenen fra 80- og 90-tallet finner vi i to kjente nattklubber fra New York og Chicago, The Paradise Garage og Warehouse. Disse nattklubbene har sågar gitt navn til to av hovedsjangrene innen EDM; Garage og House, selv om de ikke gir en nøyaktig gjenspeiling av musikken som ble spilt der på begynnelsen av 80-tallet. Frankie Knuckles, som var DJ på Warehouse, eksperimenterte med å editere disko breaks på en båndspiller, "reworking and recombining the raw material . . . that would soon evolve into house." (Reynolds, 1999:25, gjengitt i Zeiner-Henriksen 2010:48)

Gjennom eksperimentering med billige trommemaskiner og synthesizere vokste etter hvert en egen dansemusikk-stil og en ny produksjonsteknikk frem. På siste halvdel av 80-tallet stod de uavhengige plateselskapene Trax og DJ International for alle utgivelsene av Chicago House musikk. Disse ble stort sett distribuert og promotert lokalt, men sjangeren skulle vise seg å få stor innflytelse i England. Siden den negative holdningen til disko ikke hadde slått rot i England på samme måte som i USA, skjedde det en rask oppblomstring av house musikk i England, og herfra spredte musikkstilen seg til andre europeiske land.

### *Detroit techno*

Samtidig med utviklingen av house musikken i Chicago vokste en ny type musikk frem i Detroit. Juan Atkins, Derrick May og Kevin Saunderson, tre studenter som også testet ut mulighetene på nye instrumenter som trommemaskiner, sequensere og synthesizere, begynte å lage en type musikk som til slutt skulle få navnet Detroit techno. Sjangeren knyttes gjerne til en egen "techno filosofi", med en spesiell interesse for ny teknologi og fremtidstenkning, inspirert av Alvin Tofflers bok *The third wave* (1980). Temaene reflekteres i en del av sangtitlene til Atkins band Cybotron: *Cosmic Cars* og *Industrial Lies*, i navnet Cybotron (fra "cyborg" og "cyclotron" [Sicko, 1999:70]), i tekstene og i den teknologiske fokuseringen på instrumenteringen deres (Butler, 2006:42). May hevdet at Detroit-produsentene var "Techno Rebels . . . musical agents of the Third Wave who see the fusion of man and machine as the only future" (Zeiner-Henriksen, 2010:53). Musikken hadde et raskere tempo, flere variasjoner i tromme patterns, effektprosessering og en mer eksklusiv

bruk av elektroniske instrumenter, hvor vokal og akustiske instrumenter var nesten fraværende.

### *Ravekulturen*

På midten av 1980-tallet fant Chicago house-singler veien til England, hvor DJ-er begynte å spille musikken. Dette var den første amerikanske dansemusikksjangeren som ble populær i England. Senere ble musikk fra Detroit importert, men dette ble ofte sett på som en underkategori til house, og i mange år var ”house” eller ”acid house” den mest vanlige engelske termen for elektronisk dansemusikk (Butler 2006:45). Hillegonda Rietveld forteller om at Chicago house musikken til og med ble eksportert *fra* England, da som en del av en underholdningspakke som ble kalt ”acid house party” eller ”rave” som inkluderte musikk, stoff, dansing, party-eventer og klesstil, m.m. (Rietveld, 1998:40, gjenfortalt i Zeiner-Henriksen 2010:51). Denne kulturen oppstod på bakgrunn av opplevelser som enkelte DJ-er og promotører fikk under et opphold på ferieøya Ibiza. Der pågikk festen helt til daggry kombinert med eksperimentering med stoffet Ecstasy. Konseptet ble tatt med tilbake til London og testet ut i flere klubber. Siden engelske klubber var pålagt å stenge klokken 02.00, ble det arrangert u-lisensierte fester etter stengetid. Disse ble så populære at klubblokalene raskt ble for små, og dermed dukket det opp såkalte ravepartys. Dette var store eventer som ble lagt til illegale steder som lagerbygg og jorder. De varte hele natten og inkluderte dansemusikk spilt av DJ-er på store lydanlegg, lysshow, videoskjermer og lasereffekter - i tillegg til utstrakt bruk av Ecstasy. I 1989 var ”raving” blitt et masse-kulturelt fenomen blant britiske ungdommer. Ravekulturen spredte seg til ulike byer i USA på tidlig 90-tallet. (Butler 2006:44)

### *Kommersialisering og tilbakegang*

I løpet av 1990-tallet dukket det opp en mengde nye sjangere og undersjangere. Acid house, ambient house, Chicago house, dark house, tech house, deram house, French house, hip house, Latin house, progressive house, deep house og tribal house er alle eksempler på varianter av house-musikk. Mange sjangere og undersjangere ble konstruert av presse og plateselskap. Britiske magasiner på 90-tallet, som i-D, Q, Mixmag og DJ, lot det gå sport i å oppdage nye trender og etablere nye sjangere. Den såkalte ”insider knowledge” som ble presentert, omhandlet foruten musikk og

musikk-sjanger, klesstil, klubber, DJ-er, produsenter, plateselskap, stoff, slang etc. (Zeiner-Henriksen, 2010:58-59). Disse prosessene influerte produsentene og DJ-ene. Zeiner-Henriksen forklarer: "They had to balance the demands of the dancefloor, where people would not dance if the music did not fulfil their needs, with the demands of the culture to be inventive and expand the forms of the genre. In the 1990s this situation would lead to changes in dance-related genres as well as the development of more "listening-related" genres." (Ibid)

I 1994 førte strenge restriksjoner og høye bøter til at det ble slutt på rave-arrangementene, og dette resulterte i en oppblomstring av klubbkulturen, først i England og så i resten av Europa. I løpet av 1990-tallet forandret DJ-ens posisjon seg ved at flere DJ-er og produsenter fra dansemusikksjangeren fikk store internasjonale hits og oppnådde stor popularitet. Denne dreiningen mot kommersialisering stod imidlertid i kontrast til et av grunnprinsippene til DJ-rollen. Fatboy Slim, som selv oppnådde enorm suksess som DJ, kommenterer: "After we let the DJ become a superstar, we stopped listening to the music, we believed the hype.." (Zeiner-Henriksen, 2010:60) Zeiner-Henriksen peker på det faktum at oppmerksomheten ble flyttet vekk fra selve musikken og dansingen og sammenligner det med skjebnen til diskomusikken. Selv om resultatet ikke ble like fatalt som for diskoen, begynte populariteten til klubbkulturen å dale på begynnelsen av 2000-tallet. Kreativiteten og diversiteten innen elektronisk dansemusikk var på sitt høyeste mot slutten av 1990-tallet (Ibid:60-61).

Lindstrøm, som startet sin karriere innen elektronisk dansemusikk som DJ på begynnelsen av 2000-tallet, gikk ganske raskt over til *producer*-rollen der han lagde og fremførte sin egen musikk. Han forteller at lap-top-utøverne etter hvert ble mer verdsatt enn DJ-ene av managementet, fordi deres fremføringer kunne promoteres som *live*-arrangement. Den dalende populariteten for klubbkulturen førte til en dreining mot konsertformatet. En diskusjon rundt dette formatet, samt en nærmere presentasjon av Lindstrøms tanker rundt det å spille live, er imidlertid innholdet i neste kapittel. Resten av dette kapitlet inneholder analyser av tre av Lindstrøms låter.

## Noen betraktninger om analyse av elektronisk dansemusikk

I en søken etter liveness i en elektronikakontekst der innspilt materiale står for en betydelig del av det musikalske innholdet, vil et aspekt som dynamikken mellom de strukturelle delene i låtene, og til en viss grad også dynamikken mellom utøver og publikum, være av spesiell interesse. Målet for dette kapittelet blir derfor å se nærmere på låtenes oppbygning ved å sette innspilt- og liveversjon opp mot hverandre for å finne likheter og ulikheter gjennom auditive analyser. Jeg har valgt to låter for å belyse dette; 'Baby, can't stop' og 'Grand ideas', der jeg ser på både innspilt og liveversjon, samt en tredje låt der bare innspillingen analyseres. Sistnevnte er låten 'Let it happen' og er hentet fra Lindstrøms album sammen med Christabelle, *Real life is no cool*. Konserten jeg hentet analysematerialet mitt fra, inneholdt imidlertid bare en låt fra dette albumet, nemlig 'Baby, cant stop' som dermed blir analysert i begge formater.

På albumet er dette låter med vesentlig forskjellig auditivt uttrykk. Mens 'Let it happen' er forholdsvis nedstrippet og minimalistisk i uttrykket, har 'Baby, can't stop' et tettpakket lydbilde. Instrumenteringen som brukes i den første låten er synthbasert og mer elektronisk orientert enn låt nummer to, som har en noe mer konvensjonell bandbesetning, med blant annet gitar og blåserekke. At denne låten er den eneste på konserten med Christabelles vokal (i opptak), samsvarer med Lindstrøms uttalelser fra intervjuet (se kapittel 4): Hvis Christabelle ikke er med på scenen, spiller han ikke mer enn maks et par låter fra dette albumet. Jeg vil derfor analysere 'Let it happen' og deretter sammenligne denne med den siste låten jeg analyserer, nemlig 'Grand Ideas', siden et tydelig elektronikauttrykk står frem som et klart fellestrekk for begge disse låtene. 'Grand Ideas' er hentet fra albumet *Where you go I go too*, og er utelukkende synthbasert.

Andre analyser av elektronisk dansemusikk som er foretatt på feltet, har gjerne hatt et inngående fokus på grooveelementet i musikken (Butler: 2006, Hans T Zeiner-Henriksen: 2010, Ragnhild T. Solberg: 2011). Dette er naturlig siden sjangeren historisk sett oppstod i klubbkulturen og er ment som dansemusikk, noe som fordrer et spesielt fokus på "the beat". Mark J. Butler omtaler beatets sentrale betydning i denne sammenhengen: "Fans often describe the music simply as "beats" (as in, "let's go to the club and hear some beats"), and from this performance it is clear that the

beat also defines the music as dance music” (Butler 2006:4). Siden ordet *beat* også kan oversettes med slag (enkeltslag), vil jeg presisere at jeg i analysene som følger, benytter begrepet ‘beat’ i betydningen ”trommegrooven”.

Et viktig spørsmål i forkant av analysen har imidlertid vært å finne ut av hvordan Lindstrøm plasserer seg selv; som DJ eller artist. Innfallsvinkelen for en DJ vil være å rette fokuset på dansegulvet, mens fokuset for artistrollen vil være rettet mot scenen og artisten selv. Spørsmålet hvorvidt Lindstrøm spiller for at folk skal lytte eller danse til musikken hans, er nærliggende i denne sammenheng. Jeg opplever at han har et tydelig fokus på detaljene i de melodiske linjene og rytmiske temaene, som kanskje i større grad enn beatet bærer låtene. Disse er vesentlige bestanddeler i elektronisk musikk generelt, der det er vanlig med en sekvensbasert innføring av perkussive eller tonale rytmemønstre. “[...] In the case with almost all instrumental patterns in EDM, they are presented as cycles” (Butler 2006:80). Beatet er utgangspunktet når Lindstrøm lager låter, så på den måten står det sentralt. Likevel henspiller han på den tonale detaljrikdommen i følgende sitat: ”Når jeg jobber i studio, så er det med veldig mye små detaljer. Jeg lager jo egentlig mye mer musikk for headset og for lytting enn for dansing og for det fysiske velværet.”

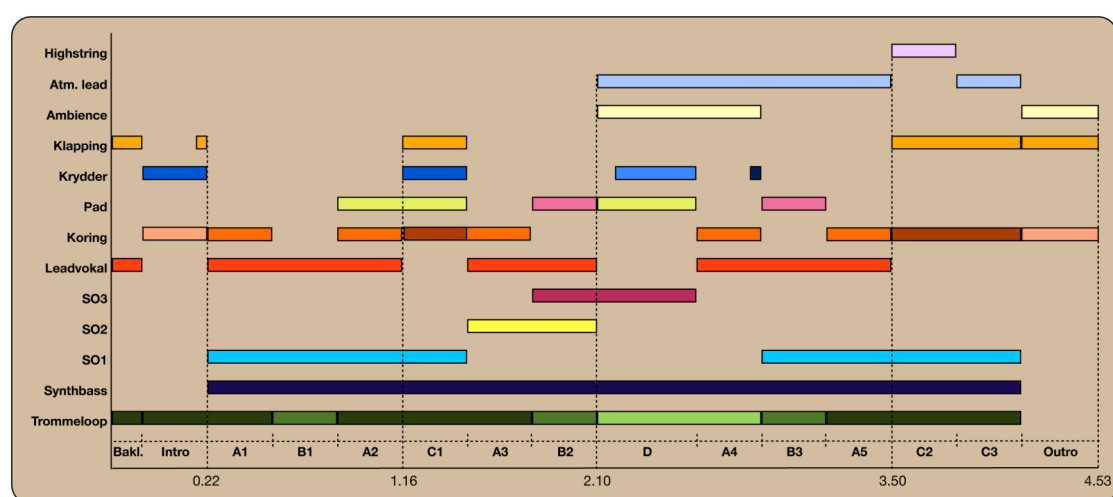
Når det gjelder liveformatet, er Lindstrøms erfaring, både i forhold til egen og andres musikk, at selv om musikken er dansbar, så står folk for det meste bare stille og lytter. Dette samsvarer med mine egne observasjoner, både fra en konsert i Bergen (som er utgangspunktet for denne analysen) og fra Øyafestivalen som jeg nevnte i innledningen. Han synes imidlertid det er positivt at folk danser til musikken hans, men ser det ikke lenger som noe kriterium for bedømmelse av en god konsertprestasjon.

Med disse betraktningene liggende til grunn, har jeg i analysen valgt å vektlegge musikalske parametere som rytme, harmonikk og melodikk (tonale tematiske motiv). Uten å gå særlig i dybden på disse parametrene, er mitt anliggende snarere å få frem virkningen av de ulike strukturene, og særlig hva de har å si for helheten og for utviklingen av denne. En visuell fremstilling av gangen i låten blir derfor presentert for alle analyselåtene. På denne måten er det lettere å få oversikt over oppbygningen og hvor de ulike temaene i låten benyttes, og man skal lettere kunne følge tråden i analysen. Der jeg finner det nødvendig, har jeg også supplert med noteeksempler.



## Let it happen – analyse av en typisk låt i elektronikasjangeren

Jeg vil nå først analysere låten 'Let it happen'. Denne låten inneholder flere elementer som kjennetegner elektronikasjangeren. Den har programmerte trommer, synthbass og tre sentrale synthtema i tillegg til synthbaserte effekter. Selv om vokalinnslaget ikke nødvendigvis er sentralt i denne sjangeren, blir det behandlet med en slags sampletilnærming, der mindre vokalsekvenser er limt inn flere steder i låten etter et bestemt mønster. Tonalt sett blir elektronikafølelsen i 'Let it Happen' forsterket ved at den samme basstonen spiller gjennom hele låten. Den er bygget opp av to hoveddeler som fyller en slags vers og refrengrolle. Figur 1 nedenfor viser den overordnede gangen i låten:



Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode
Trommeloop	Trommeloop		Koring	Koring		Delaysynth	Delaysynth		Pad	Flytepad	
	Trommeloop med ride			Vokalsample		Krydder	Pianosample			Lead til akk.	
	Hi-hat-loop			Både koring og vokalsample			Pitchet synthtone				

Figur 1: Øverst: Skjematisk fremstilling av gangen i låten 'Let it happen'. Nederst: Forklaring av fargekoder.

Låten begynner med en sekvens på cirka fem sekunder som spilles baklengs. Denne er hentet fra refrenget og er en antydning av det vi senere vil gjenkjenne som vokalkhooket i låten, sunget av dame og herrevokal. I tillegg til vokalen hører vi trommeloop, klapping og litt delaysynth. Å innlede en låt med en sekvens som spilles baklengs skaper en spenning og forventning til hva som kommer, og dette er en effekt Lindstrøm har brukt på flere låter. Det er også et godt eksempel på det Brøvig-Hanssen kaller eksponering av teknologien; å bruke opak mediering som en del av det

estetiske uttrykket. Baklengsseksvensen etterfølges av en åtte takters intro (I) med trommeloop. Denne fremstår løs og ledig, med kantslag og uten basstromme på hver fjerdedel, kombinert med svake delayunderdelinger. Det er loopen som er det sentrale elementet på introen, bare krydret med mindre innslag av synth og vokal: På slag én i annenhver takt høres tonen G spilt med en type stakkato synthlyd mens et vokalsample trigges på sekstendedelen før slag fire i de samme taktene, sunget på tonen D. Innimellom høres noen få innslag av en filtrert delaysynth som spiller basstonen og akkorden som utgjør tonika i låten, A-moll. Lydbildet er dermed åpent og luftig på introen, der et klappe-fill på de fem siste sekstendedelene danner overgangen til første hoveddel (A1).

Denne delen varer i åtte takter og kan kalles refreng med hooklinen 'Let it happen' sunget av Lindstrøm og dubbet med Christabelle. Hooklinen går igjen i annenhver takt og blir besvart med koring i taktene imellom i kjent call-and-response-stil. I kompet som underbygger sangen, videreføres trommeloopen fra de innledende åtte taktene, som nå blir supplert med "four-to-the-floor" basstromme. En synthbass spiller på offbeat og en distinkt synthlyd "skyver" låten fremover med et rytmisk synkoperende ostinat på to toner om gangen (heretter kalt SO1). Synthlyden som brukes er uten særlig sustain og ostinatet kan minne om et klavinetttriff (se figur 2). En slik konstruksjon av rytmikken er vanlig i elektronisk dansemusikk: "Music based exclusively on even rhythms would clearly be quite limited. One important way in which electronic dance musicians have introduced variety, therefore, is by dividing spans asymmetrically" (Butler 2006:82). Rytmisk følger dette stavelsene til vokalhooket, med unntak av den siste. Ostinatet fyller en akkordfunksjon i tillegg til det rytmiske, og blir definerende for låten med sitt lett gjenkjennelige og fengende uttrykk.



Figur 2: Notasjon av synth-ostinat 1 og bass på låten 'Let it happen'.

Neste del (B1) er et slags vers på åtte takter, sunget av Christabelle. Melodistrofene synges i annenhver takt, og i kompet skjer det få forandringer fra A-delen, som fortsatt består av trommeloop (nå med ride), synthbass og SO1. Dermed kjenner vi igjen et sentralt kjennetegn ved elektronikasjangeren, nemlig at låten bare 'går og går', og der de forskjellige delene representerer små variasjoner. Etter verset følger et refreng (A2), og her strammes loopen inn ved at riden fra verset kuttes og erstattes med en sekstendedels hi-hat. I motsetning til kompet fra foregående A og B-del, som kun består av korte toner, kommer det nå inn en myk pad som spiller lange akkordtoner. Den store virkningen uteblir imidlertid, siden denne paden legges noe bak i lydbildet og SO1-ostinatet fremdeles har fokus i kompet.

Del C1 følger etter A2 og er en variant av refrenget, der hooket er tatt bort og erstattet med klapping. Dette besvares av Christabelle på samme måte som på refrenget, men denne gangen er det bare det siste svaret fra koringen som gjentas (se figur 1). Samtidig er to av "krydder-elementene" fra introen tilbake; synthtonen G på slag én og vokalsampelet på siste sekstendelen før slag fire. Disse elementene er som på introen ganske langt bak i lydbildet. Denne delen blir dermed en naturlig forlengelse av refrenget før. Siden disse delene er såpass like, føles det bare som en fortsettelse av den flytsonen som er opparbeidet siden første refreng. C1 er på åtte takter og etterfølges av A-delen.

På dette refrenget (A3) endres uttrykket i lydbildet ved at SO1 tas bort og erstattes med et annet ostinat (SO2). Dette består av tre toner; grunntone, septim og kvint, og det spilles en tone om gangen i sekstendedeler i et bestemt mønster, med en slags monosynthlyd. SO2 har en mykere og mer innelukket lyd enn SO1, og rytmisk oppleves SO2 flatere i karakter enn det noe mer hoppende SO1. Låten får dermed et roligere preg, og man får følelsen av at den mister noe fremdrift og skyv som SO1 står for. Koringen, som fungerer som et svar til hooklinen, synges nå av både Christabelle og Lindstrøm, unisont.

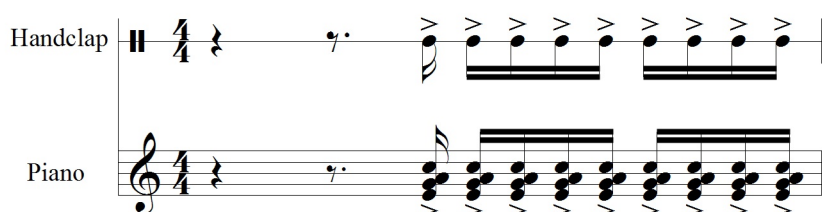
Etter refrenget følger et vers (B2), og her blir nok et nytt synth-ostinat (SO3) presentert. Dette spilles med en myk monosynthlyd, på sekstendedeler i en nedadgående linje innen pentatonskalaen, uten å være for fremtredende i lydbildet. Vokalen blir dubbet av en spiss synthlyd som går over i en Am7-akkord som kommer

smygende etter at vokallinjen er sunget. På toppen ligger en lys high-string på grunntonen A sammen med riden, som er tilbake i loopen. Dette lydbildet er en god referanse til den såkalte spacedisco-stilen med sitt tredimensjonale sound, konstruert av de ulike synthtemaene og den smygende akkorden som skaper en flyvende bevegelse. Samtidig ser vi hvordan Lindstrøm tenker progresjon i låten ved gradvis å legge til nye elementer. Disse variasjonene skaper nyanser i lydbildet og en utvikling i låten. B2 har et fyldigere sound enn B1 med flere flytende elementer.

Vi har nå kommet to minutter og ti sekunder ut i låten, og til nå har bassen og loopen ligget så å si uforandret. Det er ingen markeringer mellom delene, så man flyter bare av gårde og legger del for del bak seg. De store utslagene på dramaturgikurven har derfor uteblitt, før vi nå går inn i neste del, som er et break på tjue takter (del D). Ride og kantslag kuttes og basstrommen fades ut. Igjen ligger det en enkel hi-hatloop som spiller på sekstendedelene. Bassen fortsetter, og det gjør at det rytmiske fokuset går fra *four-to-the-floor* til en *offbeat*-følelse. Synthostinatet SO3 er det elementet som får mest fokus her, siden det går fra en myk og lukket lyd og gradvis blir filtrert mot en mer åpen og spiss lyd. Denne filtreringen skaper en nerve ved å fungere som et jevnt crescendo gjennom hele breaket. Hi-haten starter litt til høyre for sentrum av lydbildet og panoreres gradvis mot venstre. Idet den har passert senter, kommer det inn en synthtone som spiller sekstendedeler og som gradvis panoreres mot høyre som en motvekt til hi-haten. Synthtonen pitches samtidig ned ca. en oktav og lander til slutt på grunntonen. I tillegg er den myke paden fra B1 tilbake og spiller grunntoneakkorden. Det hele øker i volum frem til det gjenstår fire takter av D-delen. Disse taktene oppleves nærmest som et nytt break ved at synthostinatene kuttes og hi-hatloopen forenkles og flyttes lengre bak i lydbildet. Bassen spiller fremdeles og utgjør sammen med loopen de eneste pulserende elementene. Resten av lydbildet består av vindeffekt og ambiente lyddepper, blant annet en atmosfærisk synth som spiller en slags løs og tilfeldig leadstemme som sentrerer seg rundt grunntone og kvint. Lindstrøm holder her lytteren på vent i de taktene, nesten som i en slags vakuumtilstand.

På dette lytteppet spilles refrenget, A4, rolig mens man hører en slags surkling i synther og effekter. Det hele skaper en forventning om at man snart skal tilbake til beatet. I den åttende takten hører vi bare vokalsvaret til Christabelle alene, uten loop

eller bass, før Lindstrøm ”vekker” lytteren ved at et sample av en filtrert pianoakkord dubbet av klapping trigges på sekstendedeler, fra siste sekstendedel før slag tre og frem til siste sekstendedel i takten (se figur 3). Dette skaper en stor kontrast til den ellers så rolige A4-delen og lager et crescendo inn til neste del. Samplet fungerer også som en tidlig ener til neste del, som er et nytt vers (B3). Her er endelig synthen med SO1 og den fullstendige trommeloopen tilbake. Dette er to viktige elementer i låten, for intensitet og skyv, og disse gjør at energinivået blir skrudd opp. Melodien dubbes av en leadsynth som går over i en akkord, som på B2. Sammen med den løse og tilfeldige leadstemmen fra breaket, fyller den ut lydbildet med sin svevende karakter.



Figur 3: Pianosample på låten 'Let it happen'.

Etter B3 kommer et nytt refreng (A5) med hooklinen. Den er stort sett lik de foregående. Faktisk går det litt ned i intensitet her på grunn av at riden og leadsynthen som går over i en akkord på B3, er kuttet. Den nevnte atmosfæriske leadstemmen fortsetter å utvikle seg i kontrast til de andre tonale elementene, og videre på neste del (C2) blir den mer og mer spaca. På C1 kom klapping og koring i annenhver takt, men denne gangen er koringen fra refrenget byttet ut med et vokalsample på tre åttendedeler på grunntonen og dette trigges fra slag tre i samme takt som klappingen. I øvre register ligger det en highstring på grunntonen. Den går ut etter disse åtte taktene som utgjør C2.

C2 etterfølges av nok en C-del (C3), der klappingen og koringen er de mest fremtredende elementene underbygget av loop, bass og SO1. Den atmosfæriske leadstemmen fortsetter å utvikle seg også på denne delen men fades lengre bak i lydbildet mot slutten. Lindstrøm bruker denne delen til å plukke fra hverandre kompet ved at hvert enkelt element kuttes bort etter tur. Først ut er vokalsamplet før synthpaden fades ut sammen med bassen, så bare trommeloopen, klapping og atmosfæriske vindeffekter står igjen. Vokalsamplet fra introen blir tatt inn igjen, og dette spilles av i annenhver takt til låten er ferdig. Trommeloopen slutter på slag to i

første takt etter C3. Dette blir dermed første takt i outrodelen og er også siste takten med klapping. Outroen er løs og svevende og innledes med vind og svisjeffekter som flytter seg mot venstre i lydbildet før det forsvinner og avløses av elementer fra kommende låt på albumet. Dette er også svevende og harmoniske lydtepper som danner en myk overgang til neste låt.

### *Oppsummering av 'Let it happen' – innspilt versjon*

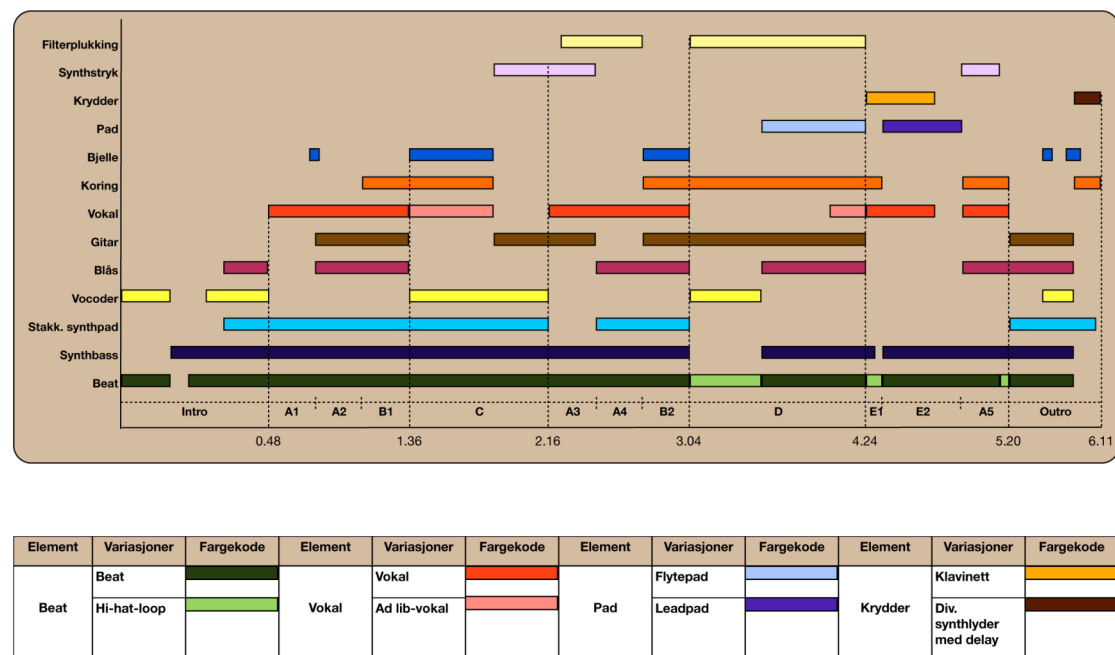
Trekker vi trådene fra denne analysen tettere sammen, står vi igjen med følgende oppsummering av Lindstrøms 'Let it happen': Låten er bygd opp av tre hoveddeler; vers, refreng og en variant av refrenget (C-delen). Det er vokale innslag på alle delene av låten, og det viktigste av disse er hooket på refrenget, sunget av både herre- og damevokal. Kompet er bygget opp av kjente elektronikaelementer; med tre ulike synth-ostinat, samt forskjellige typer flyte-pads og ambiente innslag, og i bunnen ligger en trommelloop og synthbass. Man får følelsen av at låten bare 'går og går', noe som er et klart kjennetegn ved elektronikasjangeren. Dette skyldes ikke minst at bassen spiller samme tonen etter det samme offbeat-mønsteret gjennom hele låten, og at *synth-ostinat 1* i tillegg ligger under både A1/2, B1 og C1-delen. Bassen, loopen og synth-ostinat 1 blir dermed definerende for grooven i låten og forsterker den repetitive følelsen. Spenningskurven i låten er gjennomgående ganske flat. En liten reduksjon i intensiteten inntreffer når SO1 kuttes på A3, og også når låten går inn i D-delen. Dette er det karakteristiske breaket, der basstrømmen og kantslagene utelates fra trommelloopen, og det skapes en indre dynamikk i det ambiente lydlandskapet som består av både korte og lange toner kombinert med delayeffekter og lowpas-filtrering. Kontrasten til breaket og A4-refrenget gjør at B3 føles ekstra oppe. Resten av låten frem til outroen er som de innledende delene, ganske jevne i intensitet. Lindstrøm velger derfor bare å forbli i denne flytsonen i stedet for å bygge spenningen ytterligere opp mot siste C-del. I løpet av C3-delen kuttes elementer i lydbildet etter tur. På outroen gjenstår ambiente klangtepper som så blir blandet med innslag fra neste låt på albumet. Som vi ser, er oppbygningen og tanken bak en låt som denne mer kompleks og variert enn man først gjerne oppfatter, f. eks. i en dansesetting.

Jeg vil nå gå over til å gjøre en sammenlikning av to låter i innspilt og liveversjon, noe som igjen gir indikasjoner på hva som står fast og hva som utformes i livesituasjonen i denne sjangeren.

## Baby, can't stop

### *Baby, can't stop – analyse av den innspilte versjonen*

Låten 'Baby, can't stop' er hentet fra platen *Real life is no cool* og har et utpreget kommersielt tilsnitt, med klare referanser til Michael Jackson. Til tross for en lengde på seks minutter og elleve sekunder fremstår den som albumets klare radiosingelkandidat med dansevennlig beat og fengende hooks. Foruten de programmerte elementene i kompet, som beat og synthbass, finner vi innslag av liveinstrumentering som blåserekke og gitar. Vokalen bærer preg av å være sunget inn live i motsetning til i 'Let it happen', der fragmenter av vokalen ble klippet opp og limt inn flere steder i låten. Figur 4 nedenfor illustrerer den overordnede gangen i låten:



Figur 4: Øverst: Skjematisk fremstilling av gangen i låten 'Baby, can't stop', innspilt versjon. Nederst: Forklaring av fargekoder.

Introen (I) på låten er på tjuefire takter og kan deles inn i tre bolker á åtte takter. De første åtte taktene består av beat og en vocodermelodilinje over to takter som gjentas. Bolk nummer to kan igjen deles inn i tre deler. De første to taktene består kun av synthbass. Beatet og vocoderen er dermed kuttet vekk. Her blir bassgangen presentert, og disse to taktene loopes videre. De neste to taktene består av synthbass og beat, og på de fire siste taktene i denne andre bolken kommer vocodermelodien tilbake. Alle disse elementene er på plass i den neste og siste åttetakters bolken av introen. I tillegg kommer en blåserekke som spiller en unison linje, og en synthpadloop på to takter som repeteres og som spiller korte, stakkato akkorder.

Etter introen kommer to vers etter hverandre på åtte takter hver. Det første verset (A1) består av vokal, beat, synthbass og synthpadloop. Det hele følger en stram struktur med rytmiske mønstre som gjentas både i bass og pad, for det meste på åttendedeler. Også melodien følger et slags gjentakende rytmisk mønster ved at vokalisten aksentuerer tre tunge stavelser per melodiske strofe. Verset består av åtte slike strofer, og siste tunge stavelse lander konsekvent på en sekstendedelssynkope inn til neste takt. Denne synkopen ligger også i bassen og padloopen. En slik perkussiv rytmikk skaper et luftig lydbilde og gjør samtidig grooven tung og stødig, og med en BPM på 120 blir låten veldig dansbar.

I vers to (A2) legges to nye elementer til; blås og gitar. Igjen ser vi den stramme strukturen. Blås spiller to åttendedeler unisont i annenhver takt, og selv om gitaren innehar en friere rolle rytmisk sett, består gitarsporet likevel av kun tre toner og spilles i plukkestil med mutet tone. Mellom de to versene høres to bjelleslag på offbeat som klinger på grunntonen og som kommer igjen senere i låten.

Deretter følger en refrengdel på åtte takter (B1). Til nå har det tonale senteret ligget på tonika hele tiden, men nå skiftes akkorden til subdominanttrinet, annenhver takt med en forholdsingsakkord (F11) og vanlig subdominant (F). Dette går helt til syvende takt, der bassgangen går kromatisk opp til dominanten. Det vokale innslaget på refrenget består av to korte og konsise linjer på teksten "Baby, I can't stop" og "I can't get enough" og blir besvart med tostemt koring vekselvis i annenhver takt over fire takter. Disse blir repetert med den ene forskjellen at siste korsvar er byttet ut med dubbing av melodien i syvende takt (se figur 5). Vokalen underbygges av beat, synthbass, korte, stakkato og i stor grad synkoperte synthpadakkorder, dempet gitarplukking som dubber bassgangen og korte støt og hits. Dominantakkorden, en



G11, inntreffer på siste sekstendedel av takt sju, og i refrengets åttende og siste takt høres bare en forenklet hihatloop og synthbassen som gjør en dalende glissando (portamentoeffekt).

Lead

Baby, I can't stop, I can't get enough

Koring

can't stop, get e nough

Bass

F11 F F11 F

Ba-by, I can't stop, I can't get e-nough

can't stop, get e-nough

F11 F F11 F/G

Figur 5: Notasjon av leadvokalist, koring og bassgang på refrenget av låten 'Baby, can't stop'.

Hele denne delen fungerer som et fint avbrekk fra resten av låten, som stort sett ligger på tonika, men selv om jeg i denne analysen har kalt denne delen for refreng, så leder den veldig tilbake til tonika og bassgangen fra intro og vers. Refrenget står nok derfor ikke så bra for seg selv, noe som understreker en viktig forskjell mellom elektronika-sjangeren og mer kommersiell popmusikk, der refrenget ofte representerer den viktigste delen av låten. Et slikt hovedfokus på grooven som låtens mest sentrale musikalske parameter, poengterer Anne Danielsen nærmere i sin beskrivelse av overgangen fra sanger til groove-baserte låter hos James Brown på 1960-tallet (Danielsen 2006:177ff).

Etter refrengdelen følger et lengre mellomspill på tjue takter (del C). Her er vi tilbake til samme bassgang som på intro og vers. Først kommer tolv takter med ad lib-vokal over et komp bestående av beat, synthbass, stakkato synthpad, vocoder og en mørk og en lys bjelle, hvorav den mørke spiller på slag en og tre, og den lyse på slag fire. Sistnevnte klinger inn i neste takt, som ikke har noen bjelleslag. Disse to taktene

loopes og går gjennom alle de tolv første taktene av mellomspillet. De siste åtte taktene av mellomspillet er instrumentalt, og her trer gitaren frem i lydbildet og gir et vesentlig bidrag til grooven med en funky plukkestil. Vocoderen får også en tydeligere rolle her. Synthstryk høres for første gang og ligger i bakgrunnen og fyller ut med akkorder.

Etter C-delen følger på nytt to vers á åtte takter. På A3 roes det hele litt ned ved at stakkato-synthpaden kuttes ut på de første åtte taktene. Synthstryket fra mellomspillet ligger fortsatt og står for det harmoniske. Dette danner kompet sammen med beat og synthbass. På toppen høres gitarplukking spilt rundt en lys septimtone, og når den er etablert, suppleres dette med en slags filterplukking spilt på synth. Dette er en enkelttone som spilles på offbeat, som kommer og går, og som pitches opp og ned helt uavhengig av det harmoniske grunnlaget. Dette synes å være et element Lindstrøm bruker som en slags forventningstrigger. Både A3-delen og den kommende D-delen starter med redusert intensitetsnivå og er preget av dette. Synthplukkingen er rotløs, uten noen forankring i en spesiell akkord eller grunntone. Resultatet blir et slags rytmisk-sonisk element av en rastløs karakter som peker fremover og skaper en forventning til det som kommer. Denne plukkingen fortsetter også i andre vers, A4. Her kommer stakkato-synthpaden tilbake sammen med blås, og grooven strammes til. En liten detalj her er at synthpaden kommer inn på en sekstendedelssynkope før slag en, etter et lite skarptrommefill. Den dubber dermed bassen, som alltid spiller denne synkopen. Hans T. Zeiner-Henriksen viser linken til discomusikken når han diskuterer kjennetegn ved bassganger i elektronisk dansemusikk og innvirkningen disse har på grooven. ”This bassline ... is unstable (syncopated) with an ending that clearly returns to the opening notes, generating a continuous drive forward that can be repeated endlessly”<sup>4</sup> (2010:180). Både blås og synthpad aksentuerer slag fra bassgangen, og med disse elementene tilbake løftes intensitetsnivået i forhold til verset før og skaper en stigning frem mot refrenget. I siste takt før refrenget avspilles et bjelleslag på slag fire. Denne klinger på tonen C og henger over i neste takt. Deretter gjentas dette på slag fire i annenhver takt i refrenget (B2). Gitarplukkingen går over til å dubbe deler

---

<sup>4</sup> Bassgangen er hentet fra låten *Jack Your Body* av Steve ”Silk” Hurley som igjen har hentet den fra Warehouse klassikeren *Let no man put asunder* (Shep Pettibone Remix) av First Choice (orig. 1977, Shep Pettibone’s remix 1983) (Zeiner-Henriksen, 2010:179-180)

av bassgangen, med små rytmiske unntak, og vokalen blir besvart av tostemt koring, som på første refreng.

Etter B2 går vi over i en vamp på til sammen førti takter og som i den visuelle fremstillingen kalles del D. Starten på dette partiet er et eksempel på en dynamisk gest som i litteraturen kalles "the cut", der det hele tas ned med seksten takter uten beat og bass. Igjen ligger bare en forenklet loop bestående av hi-hat, som spiller åttendedeler, og en filtrert skarp på slag to og fire. "Traditionally, the cut refers to the point in the musical course where one or more tracks or layers are taken out of the groove so that the remaining voices receive more attention" (Danielsen 2006:181). To elementer som får utvidet oppmerksomhet på denne delen, er vocoder og koring. Den tostemte damekoringen består av lange toner og har en slags leadfunksjon her. Vocoderen spiller den samme melodien som på introen. Funky gitarplukking høres på hovedsaklig to toner med et intervall på en sekund fra grunntonen og nedover. Man får følelsen av å entre en god flytsone som skapes av de lange, myke vokalonene kombinert med fremdriften til gitarkompet og hi-hat-en. Etter hvert kommer også synthplukkingen fra A3 og A4 tilbake, og også her filtreres den opp og ned i pitch og danner en utålmodig forventning. Den samme koringen ligger uforandret gjennom hele vampen og er det elementet som binder hele vampen sammen. Etter seksten takter lages et enkelt skarptromme-fill som danner overgang til de neste seksten taktene. Nå er beaten tilbake sammen med synthbassen, samtidig som vocoderen kuttes vekk. Den store følelsen av forløsning uteblir imidlertid, og dette kommer nok av at låten fortsetter på vampen, med koringen i sentrum. Dette betyr likevel ikke at det ikke har noen innvirkning når beat og bass kommer inn. Også blås og en ny flytepad introduseres her, men fokuset rettes mot en forandring som skjer harmonisk:

Akkordskjemaet på låten frem til nå har bare bestått av annenhver takt med Bb og C, med unntak av refreng. Når beat og bass kommer inn, innføres samtidig et nytt skjema over fire takter som repeteres. Dette er akkordene Bb11, Ebmaj7, Gm11 og Cm7. Det som er verdt å merke seg her, er at andre elementer i kompet, som blås og gitar, fortsetter med de samme tonale mønstrene de hadde på forrige bassgang. Dette er en finurlig arrangementsmessig vri som utvider den harmoniske paletten og får de samme melodiske temaene til å låte forskjellig. På den måten får flytsonen vi inntok i starten av vampen (D-delen), bare en ekstra boost ved at både det rytmiske og det

harmoniske grunnlaget forsterkes. Blås kommer så inn og spiller den samme unisone melodien som på introen. Etter åtte takter legges det til en ekstra oktav over. Gitaren fortsetter uforandret, i likhet med koringen. I tillegg kommer en flytende synthpad inn og spiller en enkel nedadgående linje på tre lange toner over fire takter, som loops. Disse er molltersen til tonika, ned en liten sekund og så en stor sekund ned til grunntonen. På de siste åtte taktene legges det til ad lib-vokal av leadvokalisten. Her fortsetter samme kompet uforandret, bare med et lite unntak på de siste fire taktene. Da endres bassgangen mens resten av kompet fortsetter som før. Basstonene her er Ab - Eb - G - C over to takter, som gjentas. Nok en gang foretas en tilsynelatende subtil variasjon som likevel tilfører vampen en utvikling og progresjon. Det faktum at en såpass betydelig variasjon som å bytte ut basstoner ikke har en disharmonerende effekt på gjenværende deler av kompet, gjør at arrangementet fremstår ekstra lekkert og raffinert. I tillegg er hyppigere basstoneskifter i de to siste taktene med på å peke fremover mot neste del.

Etter D-delen kommer et break på to takter (E1) før det følger en bro på tolv takter (E2). På breaket forsvinner beatet, som erstattes med en filtrert loop. Mark J. Butler beskriver fraværet av beat som virkemiddel i EDM: "In electronic dance music ... and especially within four-on-the-floor genres – beats are richly present within the music. [P]laying with the beat is essential to the metrical, textural, and formal processes that occur in EDM. ... The most common phenomenon involving the beat is the removal of the bass drum – followed, of course, by its eventual return" (Butler 2006:91). Han introduserer flere begrep, som basstromme - "removals" eller "cut", "breakdowns" og "withholding the beat". Etter min forståelse av disse uttrykkene, ville jeg kunne benyttet det førstnevnte uttrykket, *bass drum removal*, for E1, siden det her bare er snakk om to takter. Bassen spiller i den første av de to taktene på tonen Ab, sammen med klavinett, vokal og koring. E1-delen oppleves som et slags pusterom før en forholdsvis hissig synth setter standarden for broen. Den spiller akkorder etter et rytmisk mønster som vist i figur 6.



Figur 6: Notasjon av pad og bass på E2 av låten 'Baby, can't stop'.

Denne synkopebaserte rytmikken kombinert med den spisse padlyden som ligger langt frem i lydbildet, er med på å pushe låten fremover. En funky klavinett som fortsatt henger med fra breaket før broen, er også med på å tilføre følelsen av fremdrift og gjøre dette partiet ekstra oppe og dansbart. Broen varer i tolv takter, hvorav de åtte første er med vokal. På de fire siste taktene legges pad-ostinatet en oktav ned, klavinetten forsvinner og låten fortsetter videre, rett over i vers uten overgang.

I verset (A5) brukes også call-and-response-stil som på refrenget, men denne gangen er rollene reversert. Unison koring synger verset mens leadvokalen kommer inn mellom strofene og svarer. Dette verset varer i fjorten takter; et vanlig vers etterfulgt av en hale på seks takter. I motsetning til de tidligere versene, der akkordene vekslet mellom Bb og C i annenhver takt, spilles nå de samme akkordene i to takter hver før det skiftes. Dette er en naturlig videreføring av akkordskjemaet fra E2, men effekten av dette på verset er likevel at noe av fremdriften blir borte uten hyppige akkordskift. Samtidig er padlyden med på å underbygge denne følelsen ved at akkordene spilles av synthstryk i stedet for den stakkato synthpaden fra starten av låten. Dermed oppleves energinivået som noe redusert til tross for at resten av kompet på denne delen består av beat, synthbass og blås. På halen forandres dette akkordskjemaet noe ved at subdominantens submediant (Eb) spilles der hvor tonika (C) skulle kommet, og på de to siste taktene spilles dominanten (G). Igjen brukes akkordvariasjoner til å peke fremover til ny del, et virkemiddel som også ble benyttet på slutten av D-delen. I de to siste taktene av verset er beatet erstattet med en filtrert loop og synthstryket er tatt bort. Å plukke bort vesentlige elementer i lydbildet, som beat og pad, blir her en virkningsfull måte å lage overgangen til neste del på. Det blir kanskje ekstra viktig på dette verset siden periodefølelsen på åtte takter ikke følges her. Tidligere i låten har overganger til ny del gjerne blitt markert med et trommefill. Dette finner vi eksempler på i vers to, tre og fire.

Periodefølelsen er tilbake på outroen, som spilles som en re-intro på seksten takter med beat, synthbass, synthpad, gitar og blås. Blåset spiller riktignok en forenklet

versjon av intromelodien, men sammen med gitar og den stakkato synthpaden er den en helt sentral bidragsyter til skyvet og gyngen som gjør låten til en skikkelig feelgood-låt. Etter åtte takter kommer vocodermelodien inn og fyller ytterligere ut lydbildet med et tema vi kjenner fra tidligere i låten. En bjelle som klinger på grunntonen, spiller på slag fire i takt åtte, fjorten og seksten. Det siste slaget markerer avslutningen av det samlede kompet. Neste takt spilles uten beat og synthbass. Den distinkte synthpadloopen forstetter å spille mens koringen har fått delayeffekt og synger på refrenget. Resten av det luftige lydbildet består av diverse synthlyder som kommer og går, og som er tilsatt enten delay eller en slags space echo-effekt. Det hele avsluttes i refrengets syvende takt ved at totalen settes på repeat der vokalen synger ”get enough”. På denne måten skapes en ”hakk i plata”-effekt, og den lille sekvensen spilles til sammen åtte ganger før låten er ferdig.

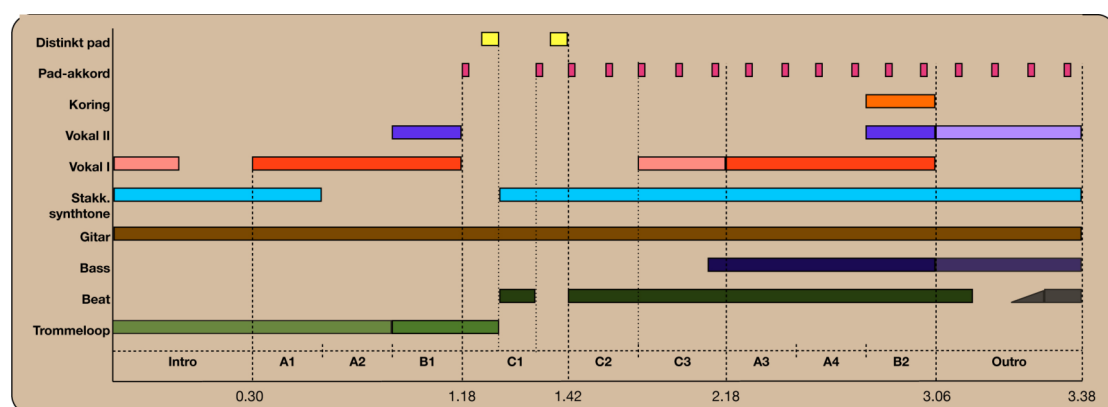
### *”Live at Teglverket”*

Det er (som tidligere nevnt) en sentral tanke med denne oppgaven å kunne sammenlikne en og samme låt i ulike versjoner; både som ferdig innspilt låt og som liveversjon. Konserten som liveanalysen er basert på, er hentet fra en opptreden Lindstrøm hadde på Teglverket i Bergen 20. august 2011. Dette er en forholdsvis liten klubbscene tilknyttet Det Akademiske Kvarter, som også blir kalt studentenes kulturhus i Bergen, og anledningen var oppstart av nytt semester. Publikum bestod derfor for det meste av studenter, og siden flere konserter pågikk parallelt i samme bygg, førte det til noe bevegelse mellom scenene. Antallet tilhørere lå likevel stabilt på rundt hundre. Fremme ved scenen stod de som var kommet for å delta aktivt. Noe dansing var det underveis, men folk stod for det meste bare og hørte på. Oppe på galleriet var det småbord, og der satt de som ville oppleve konserten fra en mer passiv og observerende side. Stemningen var generelt bra, selv om dette til tider kunne være vanskelig å vurdere. Ofte er applausen et bra stemningsbarometer, men siden låtene hang sammen, var det få steder under konserten som gav naturlig plass til applaus. De mest aktive publikummerne nærmest scenen var derfor de flinkeste til å gi respons. Likevel opplevde jeg musikken i seg selv som stemningsskapende. Både de mest fengende og dansevennlige låtene og nedepartier av mer rolig og flytende eller svevende karakter, satte en stemning uavhengig av den direkte publikumsresponsen. Lindstrøm hadde et oppsett bestående av en lap-top, to iPader og et midi-keyboard, og

han opptrådte alene (for en nærmere beskrivelse av utstyr og oppsett, se neste kapittel).

### *Baby, can't stop – analyse av liveversjonen*

Liveversjonen av 'Baby, can't stop' er helt annerledes enn innspillingen. Blåserne og vocoderen, som i stor grad preger albumversjonen, er borte. Synthlydene, både bass og pads, er byttet ut, og akkordprogresjonene, de få som finnes her, er nye. Det vi kjenner igjen, er stemmen til Christabelle og noe gitarplukking. Lindstrøm setter dermed publikums tålmodighet på prøve ved å ta det hele ned og vente med beat og bass til godt ut i låten.



Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode
Trommeloop	Trommeloop		Bass	Bass		Vokal I	Vokal		Vokal II	Delayvokal	
	Trommeloop med filtrert bassstrømme			Bass fra neste låt			Ad lib-vokal			Vokaldub med herrestemme	
Beat	Fullt beat										
	Beat fra neste låt										

Figur 7: Øverst: Skjematisk fremstilling av gangen i låten 'Baby, can't stop', liveversjon. Nederst: Forklaring av fargekoder.

Overgangen mellom 'Baby, can't stop' og foregående låt i livesettet er et break på ca. halvannet minutt, før gitarplukkingen fades inn mot slutten. Nå følger en sekstentakters bolk (I) der vi hører opptak med snakking av Christabelle. Kompet her består av gitarplukkingen, en filtrert trommeloop og en stakkato synthpad. Denne spiller en lys grunntone på et mønster som har klare rytmiske likheter til bassgangen fra innspillingen. Snakkingen er ikke hentet fra albumet, noe som viser hvordan

Lindstrøm klipper og limer som han vil. Etter seksten takter med introdelen går snakkingen over i det vi kjenner igjen som vers en (A1) fra innspilt versjon - fremdeles bare med strippet komp, som her utgjøres av gitar, en ”tynn” trommeloop og den stakkato synthtonen. Loopen stoppes i siste takten på A1, akkurat som på albumversjonen, så det er tydelig at Lindstrøm bruker sporene fra innspillingen. Gangen er den samme som på albumet, med to vers etterfulgt av refreng (A1,A2,B1). Den stakkato synthtonen er kuttet vekk på A2 og det påfølgende refrenget (B1). Her kommer en filtrert og tynn basstromme inn på fjerdedelene, og vokalen blir dubbet med en herrestemme. Intensiteten endres imidlertid ikke nevneverdig av den grunn, så totalen føles fortsatt som nedtonet og avventende. Låten er med andre ord nesten ikke til å kjenne igjen.

Mellomspillet (del C) som følger etter refrenget, er delt inn i tre deler. Strukturen her er annerledes enn C-delen på albumversjonen. Første del (C1) er på tolv takter. Her er kompet fremdeles det samme som på B1 i de to første taktene, med et lite unntak på slag *en* i første takt, hvor en synthpad spiller et kort anslag på grunntoneakkorden (Cm7). Dette noe monotone kompet blir kontrastert i tredje takt av en tydelig og distinkt synthpad som spiller en rytmisk akkordprogresjon i nedadgående bevegelse over to takter. Denne plutselige overgangen kommer overraskende, og mot slutten av nedgangen høres et trommefill før beatet endelig kommer skikkelig inn i neste takt. Først her kommer altså det forløsende beatet, hele førtifire takter senere enn i den innspilte versjonen, der beatet er med fra starten. At det var en etterlengt inntreden, er noe som bekreftes ved at man tydelig hører spontan respons fra publikum. Den stakkato synthtonen er tilbake her, men den og trommebeatet varer bare i fire takter. De resterende fire taktene av C1 er en gjentakelse av de fire første; der to takter er mer strippet, før en variant av den nedadgående rytmiske akkordprogresjonen tar fokuset i de siste to taktene. Neste del (C2) er på åtte takter og er bare en forlengelse av beatet som nå er etablert; en synthpad spiller grunntoneakkorden (Cm7) på slag *en* i første og femte takt, ellers høres beatet, gitarkompet og den stakkato synthtonen gjennom disse åtte taktene som utgjør C2. Siste del av mellomspillet (C3) er på ti takter, og i denne delen hører vi ad lib-vokalen til Christabelle hentet fra mellomspillet på innspilt versjon. Den stakkato synthtonen spretter inn og ut av lydbildet med utvalgte sekstendedeler, og denne er med på resten av låten. C3-delen begynner med en Cm7-akkord på slag *en* kombinert med bass på de tre første slagene i takt *en*.



Deretter kommer tilsvarende akkord med bass bare på slag en, i takt fem. I den syvende takten av denne titakters bolken kommer bassgangen inn. Dette skjer på siste sekstendedel før slag to, og inngangen er overraskende siden den kommer midt inne i en periode. Det er akkurat som om Lindstrøm bare slipper bassgangen løs, og virkningen denne plutselige inngangen har, er at låten liksom skyter fart. Den lette, synkoperende bassgangen dubbes med gitar, og denne ”skyver” låten fremover. I sin grooveanalyse av James Browns funk, beskriver Anne Danielsen (2006) tilsvarende rytmiske mønstre. Å unngå en klar plassering på tunge taktslag er et generelt trekk ved musikken, og derfor er et rytmisk fokus på tidlige aksentueringer av forventet tunge taktslag karakteristisk for denne sjangeren. Disse tidlige betoningene kalles ”the downbeat in anticipation” og er markert i form av sekstendedels-synkoper som henger over i andre og fjerde takt i noteeksempelet av Lindstrøms bassgang nedenfor. Den overraskende inngangen virker intendert med tanke på Lindstrøms ønske om å vise publikum noe nytt og gjøre ting annerledes enn det som forventes. Det har han også gjort på hele denne liveversjonen til nå ved å økonomisere ekstremt med virkemidlene. Uansett får låten et kraftig løft når bassgangen kommer. Den er forøvrig ny i forhold til innspilt versjon og ser ut som følger:



Figur 8: Notasjon av bassgangen i liveversjonen av 'Baby, can't stop'.

I den niende takten kommer synthpaden inn igjen på slag en med en Cm7-akkord. Fra mellomspillet (C1) startet har denne akkorden kommet etter hver fjerde takt. Siden den siste delen av mellomspillet er på ti takter, blir derfor noe av symmetrien borte, men dette mønsteret gjennomføres like fullt ut låten. Akkorden blir da ikke en markør for starten på en periode, som fra begynnelsen av C1, men kommer i tredje og nest siste takt av vers tre og fire og refrenget som følger.

Det er ingen markert overgang mellom mellomspillet og vers tre (A3). Siste takt av A3 er uten beat og danner dermed en overgang til A4. En tilsvarende overgang finner vi fra A4 til refrenget (B2): Beatet er kuttet vekk, og et trommefill danner overgang med tre halvåpne hi-hatslag på slag tre, fire og en i henholdsvis siste takt på verset og første på refrenget. Fillet gjennomføres mer eller mindre i annenhver takt av

refrenget. En slik aksentuering av tunge fjerdedeler i takten gjør dermed grooven noe tyngre. Det bidrar imidlertid ikke til å øke intensiteten i særlig grad siden bassgangen fremdeles oppleves som det viktigste groove-elementet. Fra introduseringen av bassgangen og til nå har ingen nye elementer blitt lagt til kompet, og derfor har spenningskurven forholdt seg mer eller mindre stabil. På slutten av refrenget er det lagt inn en delay på siste ordet i melodien, enough, slik at f-en fortsetter på offbeat til godt inn i introen på neste låt ("I can't get enough-fa-fa-fa-fa").

Vi har nå kommet til outroen (O). Den er på seksten takter, og her blir elementer fra neste låt presentert. Trommebeatet blir filtrert nesten ut i de to første taktene før det er tilbake i tredje takt. I takt fem avslutter beatet med et hi-hatslag på eneren. Igjen ligger gitarplukkingen, bass, den stakkato synthtonen, synthpaden som kommer i hver fjerde takt med Cm7-akkorden og offbeat-delayen på vokal. Fra første takt i outroen er bassgangen fra 'Baby can't stop' erstattet med bassgangen som kommer på neste låt. Dette byttet faller seg så naturlig at man knapt merker det før et nytt synthtema kommer inn etter seksten takter og markerer at en ny låt er i gang. I mellomtiden har også et nytt trommebeat blitt fadet inn, så slutten av 'Baby can't stop' er derfor sammensatt av neste låts bassgang og trommebeat, og offbeatdelayen, gitarplukkingen og synthpad-akkorden fra 'Baby can't stop'.

### *Oppsummering av 'Baby, can't stop' – innspilt og live*

Vi har nå sett på to versjoner av låten 'Baby, can't stop'; en ferdig innspilt og en konsertversjon. Jeg vil nå oppsummere og sammenlikne analysen av de to versjonene ved å se nærmere på hvilken funksjon de ulike delene av låten har. Albumversjonen har, som jeg har vært inne på, en konvensjonell oppbygning. Forspillet er på seksten takter som brukes på å etablere beatet og presentere instrumenteringen. Det repetitive mønsteret i vocoder, bassgang og pad skaper en forventning som bygges opp mot verset. I liveversjonen er følelsen en annen. Her er det også seksten takter før verset kommer inn, men siden uttrykket er helt nedtonet, med tilfeldig snakking over en enkel trommeloop og gitarplukking, virker det hele avventende. Man venter på at beat og bass skal komme inn, men verset følger uten at flere elementer legges til kompet. Forløsningen man venter på, uteblir. Ikke en gang på refrenget kommer den. Vi må vente helt til femte takt av mellomspillet. Da kommer trommebeatet inn og låten

setter seg umiddelbart. Mellomspillet, del C, er tjue takter på innspillingen, der ad lib-vokalen har fokuset på de tolv første taktene mens de siste åtte er instrumentalt. På liveversjonen er C-delen derimot på tretti takter. På de tolv første er det som nevnt inngangen til beatet som er det sentrale. C2 er en etablering av beat mens Lindstrøm på de siste ti taktene (C3) tar inn igjen ad lib-vokalen fra innspillingen og presenterer ny bassgang fra takt sju.

Strukturen som følger etter C-delen, er lik i liveversjonen og den innspilte utgaven, selv om funksjonene er noe forskjellig: Det følger to vers, A3 og A4 og et refreng, B2. På den innspilte versjonen tas A3 ned, uten den stakkato synthpaden fra innspillingen, som er erstattet med en strykepad. På liveversjonen har nettopp den nye bassgangen kommet inn, så her har energikurven tatt et steg opp. Også B2 er noe mer oppe live, med markeringer i beatet i annenhver takt. Grunnen til dette er at liveversjonen er kortere enn innspillingen, så fra A3 holdes spenningsnivået oppe til ut siste refreng (B2). En seksten takters outro følger etter dette refrenget, og dette går direkte over i ny låt. På albumversjonen kommer en vamp på førti takter som innledes med en seksten takters *cut*. Dette er en dynamisk gest som ofte inntreffer i elektronisk dansemusikk. Ett eller flere spor, gjerne bass eller trommer, kuttes, noe som skaper et ekstra fokus på de gjenværende elementene i lydbildet. Før låten på denne versjonen er ferdig, gjenstår ytterligere to deler før outroen kommer: en bro, som er låtens toppunkt og et siste vers. Dessuten er outroen lengre enn på liveversjonen med en seksten takters re-intro etterfulgt av et nede-refreng uten beat, som kuttes av i sjuende takt med en repeat-effekt på vokalen.

Ser vi på den overordnede strukturen på liveversjonen, finner vi at introen, C-delen og outroen er annerledes enn på innspillingen. Del D og E, samt et vers fra innspillingen, til sammen 68 takter, er utelatt live. Vi ser at Lindstrøm på denne måten velger ut de mest sentrale delene i låten til liveversjonen. Når det gjelder selve instrumenteringen, har han kvittet seg med beat, bass, blås, vocoder og pad. Tar vi med at akkordprogresjonene fra albumet også er byttet ut, er det ikke stort mer enn vokalsporet som står igjen. Lindstrøm har konstruert en ny låt, men publikum vil likevel gjenkjenne låten som 'Baby, can't stop' på grunn av vokalsporet.

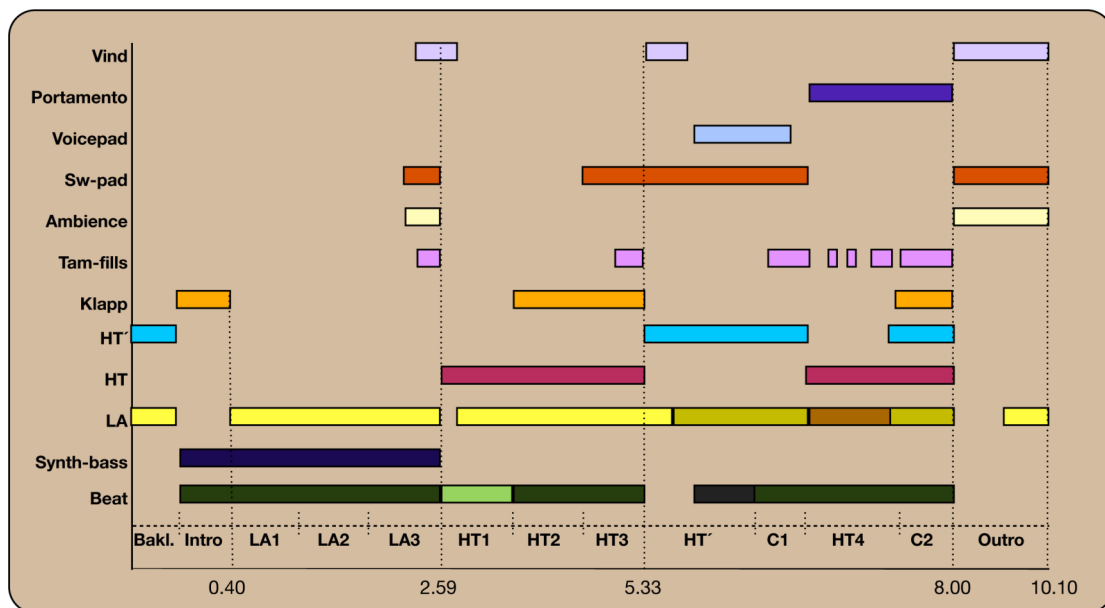
## Grand Ideas

### *Grand Ideas – analyse av den innspilte versjonen*

'Grand Ideas' er hentet fra albumet *Where you go I go too* og har en lengde på ti minutter og ti sekunder. Både lengden og den synthbaserte instrumenteringen indikerer at dette er en elektronikalåt. Den har få temaer som får rikelig med tid til å utvikle seg med små variasjoner som strekker seg over lang tid. Jeg har valgt å navngi de ulike delene av låten etter hvilke temaer som spilles. Dette fordi ingen av delene gjentas med likt antall takter. Unntaket er broen, som kalles C-delen, siden denne kommer to ganger med samme lengde og struktur.

Låten innledes med en sweeping-pad som gradvis blir fadet inn de siste førti sekundene av den foregående låten på albumet. Tonen øker i intensitet og et cymbal-crescendo danner overgang til ca. åtte takter med hovedtemaet som spilles baklengs. Dette skaper en slags flimmereffekt og en spenning som først løser seg opp på introen. En gitar spiller en opptakt på slag fire i takten før, og en bassgitar tar en glissando før disse aksentuerer slag en i introens første takt sammen med trommer (basstromme og crash). Bass og gitar innleder dermed den åtte takter lange introdelen (I) med grunntonen og lar den klinge ut. Bassgitaren avløses av synthbass som spiller grunntonen på sekstendedeler. I beatseksjonen ligger basstrommen og hi-hat på fjerdedeler, men etter fire takter legger også hi-hat om til sekstendedeler. I motsetning til basstrommen, som er programmert og kvantisert, er hi-hat'en spilt inn i studio. Dermed oppnår man en mer organisk, gyngende følelse ved at aksentueringene hele tiden endrer seg, samtidig som vi hører en veksling mellom helt lukket hi-hat og delvis åpen. Vi hører klapping på slag fire i takt 2, 4, 6 og 8, pluss en sekstendedelsopptakt til slag fire i takt fire og åtte. Introen er dermed åpen med bare beat og bass.

Strukturen mellom intro-delen og outroen kan deles inn i tre faser, der hver fase har et eget tema. Låten er således bygget opp av tre temaer som jeg har valgt å kalle *lead-arpeggio* (LA), *hovedtema* (HT) og *hovedtema'* (HT'). De to første fasene gjennomgår tre stadier, mens siste fase har som oppgave å bygge opp til låtens toppunkt. Alle temaene er mindre rytmiske mønstre over en takt som gjentas i sekvenser på forskjellige lengder. Figur 9 nedenfor viser den overordnede strukturen i låten:



Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode
Beat	Fullt beat		Lead-arpeggio	Lys LA	
	Kun basstromme			Mørk LA	
	Beat uten basstromme			Både lys og mørk LA	

Figur 9: Øverst: Skjematisk fremstilling av gangen i låten 'Grand Ideas', innspilt versjon. Nederst: Forklaring av fargekoder.

Beatet og sekstendedelsbassen som ble etablert på introen, fortsetter på LA1, og her er det en synth-arpeggiator som har leadstemmen. Arpeggiatoren spiller korte stakkato sekstendedeler, med en spiss synthlyd, etter et mønster på I-VIII- [-VII] (liten septim)-[+V]. Dette spilles to ganger etterfulgt av to ganger med samme rekke, bare vanlig femtetrinn [V]. Det første stadiet med LA er dermed en etablering av temaet, hvor arpeggiatoren først spiller åtte takter på grunntonen Ab, deretter fire takter hver på tonene Gb, Fb og Db. Temaet "tikker" jevnt og presist av gårde på sekstendedeler, og med sekstendedeler i både bass og hi-hat i tillegg, høres det hele nesten litt banalt ut. Live hi-hat og noe filtrering av arpeggiatoren skaper likevel en viss dynamikk. Del LA1 utgjør til sammen tjue takter.

Andre stadium, LA2 er på seksten takter. Det innehar den samme akkordprogresjonen som på LA1, men denne gangen spilles alle akkordene i fire takter hver, fremdeles

med den samme instrumenteringen som på LA1. Lead-arpeggioen fortsetter så i hele trettito takter på Ab (LA3), og på dette partiet bygges det opp til hovedtemaet som følger etterpå. Dette gjøres ved at bassen først filtreres nesten vekk for så å komme tilbake. Enkelte ambiente perkussive lyder kommer inn av og til. De ligger langt bak i lydbildet og fungerer som forvarsel på at noe nytt snart tar over. Når det er igjen cirka fjorten takter av denne oppbygningen, fades sweepingpaden sakte inn. Dette er den samme lyden som hele låten startet med, og de to tonene som høres er grunntonen og kvinten. En type vindeffekt fades inn omtrent samtidig med sweepingpaden, og begge disse elementene øker forholdsvis kraftig i volum. Mens pad og vind fades inn, fades bassen ut og er vekke de siste åtte taktene av LA3.

Hovedtemaet introduseres på delen kalt HT1 av en synth med et distinkt attackk, og dette fyller både en rytmisk, en akkord- og en bassfunksjon (se figur 10). Sekstendedelsbassen som ble fadet ut på slutten av forrige del, er fremdeles fraværende. Det samme er basstrommen. I tillegg til hi-hat og synthen med hovedtemaet, ligger bare vindeffekten igjen på toppen, men denne er nå på retur. Dette gjør at temaet kommer ekstra klart frem i lydbildet siden det slipper å konkurrere med andre lyder i samme frekvensregister. Låten endrer med dette karakter, fra en ”lett” og jevnt sekstendedelsbasert til en tyngre groove som sentrerer rundt aksentueringene av hovedtemaet. Dette er et eksempel på Butlers poeng om asymmetrisk rytmikk i elektronisk dansemusikk (2006:82). Etter cirka to takter, så fort hovedtemaet er presentert og etablert, filtreres lead-arpeggioen inn igjen; denne gangen med en noe mer dunkel lyd, som ikke stjeler fokus fra hovedtemaet. Etter åtte takter skifter akkorden fra Ab til Gb. Her virker det som lead-arpeggioen, i tillegg til å fortsette sitt mønster, også legger til grunntonen, som gjentas på sekstendedeler. Etter fire takter på Gb skiftes det tilbake til Ab. Her ligger akkorden i fire takter, og da har HT1 vart i seksten takter.



Figur 10: Venstre: Notasjon av hovedtema (HT) i innspilt versjon av låten 'Grand Ideas'. Høyre: Notasjon av hovedtema' (HT') i innspilt versjon av låten 'Grand Ideas'.

Nå følger HT2, som består av to runder á seksten takter på akkordskjemaet fra tidligere i låten: Ab – Gb – Fb – Db, alle på fire takter hver. Først nå er basstrommen tilbake igjen på fjerdedelene sammen med klapping på slag fire i annenhver takt, men overgangen markeres ikke nevneverdig. Hovedtemaet bare går og går og endres ingenting i løpet av HT2. En utvikling i lydbildet skjer først i HT3, som består av tjueåtte takter med hovedtemaet på akkorden Ab. Her fades sweepingpaden inn på grunntonen, og den stadige endringen av nyansen i denne lyden skaper bevegelse i lydbildet. Dette blir en fin kontrast til de programmerte rytmemønstrene vi finner i basstromme og leadarpeggio: Disse kan fort oppfattes som statiske når en har lengre perioder på samme akkord, selv om hi-hat er spilt inn live og lead-arpeggioen gjennomgår ørsmå nyanseendringer. På de siste åtte taktene legges det til mer bevegelse. Her kommer trommefills spilt på tam'ene samt enkelte cymbalslag. Dette danner en mer tydelig og virkningsfull overgang enn den forrige som kom før del HT1. På slag fire i siste takt før neste del spiller en gitar en opptakt, tilsvarende den som ble spilt etter baklengspartiet i introen.

På fase tre innføres hovedtema'. Dette er en variant av hovedtemaet og spilles en oktav opp, med en mer distinkt synthlyd (se figur 10). Til tross for at alt av beat og perkusjon forsvinner her, har vi tatt et steg opp på intensitetsskalaen. Sweepingpaden ligger igjen og fyller ut med en kvintkobling i midtregisteret i tillegg til en basstone. Denne paden, vindeffekten og lead-arpeggioen fungerer som et luftig underlag til hovedtema'. Etter ca. fire takter fades det inn en dub av lead-arpeggioen som er to oktaver dypere og som har en mer dunkel lyd enn den tilsvarende stemmen på toppen. Akkorden Ab ligger i åtte takter før det skiftes til Gb. På Gb-akkorden kutter sweepingpaden ut basstone og fortsetter med kvintkoblingen i midtregisteret. Her kommer basstrommen inn igjen på fjerdedelene. Etter hvert kommer det inn en svevende voicepad som spiller en fri obligatstemme over de neste akkordene; fire takter Fb, fire takter Db og tilbake til fire takter Ab. På de fire siste taktene kommer hi-hat inn på fjerdedeler og tam-fills danner overgangen til neste del.

På broen, del C1, er det fortsatt hovedtema' som spilles, men nå beveger det seg oppover i en ny akkordrunde: Fire takter Bb, to takter Db, en takt Fb før Ab enda en oktav opp avslutter broen med en takt. Å skifte fra Ab til Bb i første takt av broen er nok til å skape et løft i energien, og den oppadgående akkordprogresjonen sender

spenningskurven samme vei. Gjennom hele broen er det synthen med hovedtema' som er i fokus, underbygget av lead-arpeggioen og *four-to-the-floor* i basstrommen. Voicepaden og sweepingpaden ligger også over fra forrige del, men fades etter hvert ut. Trommefills på tam-trommer og cymbaler spiller gjennom hele broen og tiltar i styrke og intensitet frem mot klimakset som avslutter broen i den siste takten.

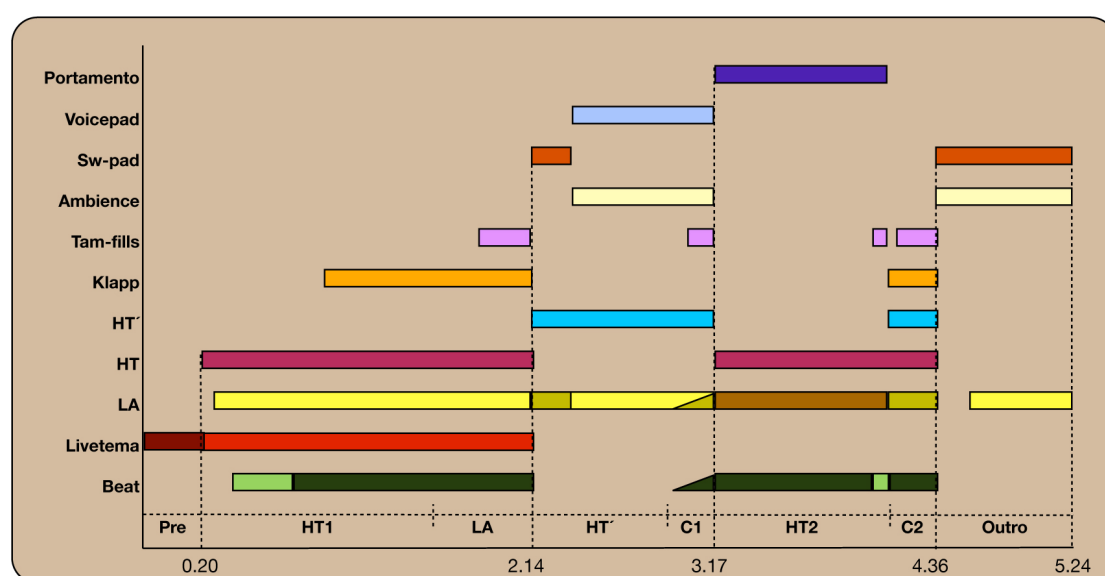
Etter C1 er vi igjen tilbake på hovedtemaet, HT4, i samme oktav som første gang det ble presentert. Kompet her består av tre elementer; basstromme og hi-hat som utgjør beatet, lead-arpeggioen, som nå bare spiller med den dype og dunkle duben, og obligatpaden. Intensiteten er dermed svekket i forhold til broen, og i løpet av hele trettito takter bygges etter hvert denne delen gradvis opp frem mot C2. Mot slutten av HT4 høres tam-trommefills sammen med en cymbalsvell inn til neste del. Obligatstemmen bygger også opp til overgangen, som ved hjelp av portamentoeffekt skifter oktav oppover til grunntonen to ganger i løpet av de siste to taktene.

Siste del av fase tre er en gjentakelse av broen (C2). Her er den opprinnelige lyse stemmen i lead-arpeggioen tilbake, men fortsatt med den dype og dunkle oktavdubben. Portamentostemmen spiller fremdeles bare grunntonen, og i tillegg til beatet (basstromme, hi-hat og klapp) spilles fills på tam-trommer og cymbaler gjennom hele broen. Denne komplekse teksturen danner et energisk komp til synthen med hovedtema', som denne gangen kombineres med bassen fra HT (se figur 10). Den tette rytmikken i hovedtema' skaper et skyv frem mot slag fire i hver takt, og dette gir grooven både driv og stabilitet. Akkordskjemaet er det samme som på C1. Utviklingen med stadig hyppigere akkordskifter i stigende progresjon er også med på å øke spenningen frem mot topp-punktet, som kommer i siste takt. På outroen kuttes beatet, og en pad og gitar fyller lydbildet i ulike sjatteringer og nyanser. Låten varer i ytterligere to minutter, som fylles av flere svevopader som skaper et bevegelig ambient lydlandskap i kombinasjon med den tikkende lead-arpeggioen. En mollakkord gjør en slags take-off ved at den blir fadet inn samtidig som den panoreres fra en side til den andre. Denne går rett over i synthtemaet som innleder neste låt på albumet: 'The Long Way Home'.



### Grand Ideas – analyse av liveversjonen

Liveversjonen av 'Grand Ideas' begynner med et nytt tema som ikke finnes på den innspilte versjonen. Dette fades inn mot slutten av låten 'I feel space', som kommer før 'Grand Ideas' i livesettet. Temaet (heretter kalt *livetema*) består av en takt med åttendedeler som spiller en pentaton skala fra molltersen opp til kvinten. Denne oppgangen loopes, og temaet er en indikasjon på at en ny låt er underveis. (se figur 12). I ca. elleve sekunder overlapper livetemaet kompet fra forrige låt, bestående av bare *four-to-the-floor* basstromme, hi-hat og en gitarloop. Dette kompet kuttes, og bare livetemaet ligger igjen når synthen med det lett gjenkjennelige ostinatet som vi husker som *hovedtemaet* fra innspillingen av 'Grand Ideas', kommer inn, og låten er i gang med HT1. Tempoet er det samme som på forrige låt, men tonearten skifter fra G-moll til G-dur, som er en halv tone ned i forhold til innspillingen.



Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode	Element	Variasjoner	Fargekode
Beat	Beat		Livetema	Livetema		Lead-arpeggio	Lys LA	
	Kun hi-hat			LT sammen med komp fra forrige låt			Mørk LA	
							Både lys og mørk LA	

Figur 11: Øverst: Skjematisk fremstilling av gangen i låten 'Grand Ideas', liveversjon. Nederst: Forklaring av fargekoder.

Lindstrøm velger med andre ord en annen oppbygning av låten live enn han gjorde på albumet, der beatet først fikk etablere seg sammen med sekstendedelsbassen før *lead-arpeggioen* kom inn som det første temaet. Lindstrøm dropper dermed sekstendedelsbassen live, siden den bare spiller på LA-temaet på albumet. Gjenkjennelsesaspektet spiller nok en viktig rolle her når Lindstrøm velger å starte liveversjonen med *hovedtemaet*. For en som kjenner albumet godt, vil instinktivt kjenne igjen låten når temaet kommer. Hovedtemaet blir liggende på G i tjuette takter. I løpet av disse taktene presenteres også flere andre kjente elementer som gradvis blir fadet inn. Lead-arpeggioen sniker seg inn i andre takten, og etter fire takter fades hi-hat inn. Denne spiller sekstendedeler og aksentuerer rytmen i hovedtemaet. Etter cirka fjorten takter fades basstromme og klapp inn, og to takter før akkordskiftet trigges en ny basstromme. Begge spiller fjerdedeler mens klappingen kommer på slag fire i annenhver takt, som på den innspilte versjonen. Akkordene F, Eb og C følger etter hverandre med fire takter på hver, og hele tiden er det hovedtemaet sammen med det nye livetemaet og beatet som er mest fremtredende i lydbildet, med lead-arpeggioen tikkende i bakgrunnen. Livetemaet spiller samme tonale oppgang, med skiftende akkorder.



hovedtema' går her, i tråd med innspillingen, opp en oktav i forhold til HT og spiller med en mer markert og distinkt lyd. Den tar umiddelbart hovedfokuset i lydbildet og skaper en karakterforandring som høster jubel og applaus fra et lydhørt publikum. En sweepingpad spiller en dyp basstone som ligger og underbygger hovedtema' på de første åtte taktene. Denne har en svulmende bevegelig karakteristikk, mens den dubbede lead-arpeggioen som etter hvert fades inn, skaper bevegelse i topp- og mellomregisteret. Når akkorden skifter til F etter disse åtte taktene, skjer det en *cut*, der den mørke dubben til lead-arpeggioen og pad-bassen kuttet vekk. Dette danner et markert skille der hovedtema' trer enda klarere frem i lydbildet. Etter hvert høres også den lyse tikkingen til lead-arpeggioen og obligatstemmen til voicepaden (fra innspilt versjon). Cut'en varer fra takt ni av HT' og ut C1, og det totale lydbildet "tvikes" på og låter til å begynne med ganske tynt her. Følelsen av at Lindstrøm foretar denne manipulasjonen her og nå, tilfører musikken en dynamikk og resulterer i at vi på dette partiet spisser hørselen på jakt etter stadig nye fasetter i lydbildet. I løpet av en periode på ca. tolv takter gjennomgår så de etablerte temaene stadig klanglige endringer. Når fire takter gjenstår av HT', er filtreringen på vei tilbake til normalen. Denne danner dermed en liten volumøkning frem mot broen som følger, men noen voldsom forløsning blir det ikke. En basstone og et cymbalslag markerer starten på denne C1-delen, men beatet lar vente på seg. Volumøkningen fra forrige del synes å fortsette her og bygger opp en forventning sammen med den oppadgående akkordprogresjonen, og når trommefills og den dype lead-arpeggio-dubben fades inn igjen mot slutten, dannes en slags "take-off-overgang" til neste del.

Her er vi over på HT2 (HT4 i analysen av innspilt versjon) hvor *hovedtemaet* er tilbake sammen med beatet, representert med en stødig *four-to-the-floor* basstromme og hi-hat på sekstendedeler. Det virker som om publikum har ventet på beatet, for det responderes med "hoing" og klapping på fjerdedelene. Hovedtemaet spiller i 32 takter etter samme akkordskjema som på albumversjonen. Lead-arpeggioen spiller med kun den dype dubben (kopi av den lyse originalstemmen), og obligatstemmen fra den innspilte versjonen følger grunntonen i akkordene og glir fra tone til tone ved hjelp av portamentoeffekt. Flere steder kommer det trommefills mellom akkordskiftene, noe som skiller liveversjonen fra den innspilte på denne delen. I sammenheng med dette gjør Lindstrøm noen endringer i beatet ved flere steder å kutte ett eller flere basstrommeslag. På denne måten forstyrrer han bevisst noe av flyten i

grooven. De fire siste taktene av HT2 er uten basstromme, men denne fades så vidt inn mot slutten og er tilbake for fullt på C2. I tillegg til fravær av basstromme før overgangen til C2, spilles et tam-fill tilsvarende overgangen til HT'-delen, og portamentostemmen glir opp to oktaver over de siste to taktene. Den stigende portamentostemmen skaper et løft i lydbildet sammen med tam-fillet som blir ekstra virkningsfullt etter nesten fire takter uten basstromme. Et cymbalsvell starter på siste slag av denne delen og klinger over i broen og binder dermed disse to delene sammen.

Denne oppbygningen skaper en slags turboladning av broen, som bygges opp til låtens klimaks. En kombinasjon av hovedtema' og hovedtemaet danner det fokale sentrum og underbygges av fullt beat (basstromme, hi-hat og klapping), lead-arpeggioen og intensiv bruk av tam-fills. Det interessante her er at selv om dette er dramaturgiens høydepunkt i låten, er bassen så å si fraværende. Basstrommen spiller riktignok fjerdedelene og fyller ut bunnregisteret på en tilfredsstillende måte, men for øvrig finner vi det meste av sonisk informasjon i mellom- og toppregisteret, der synthen med hovedtema' har fokuset og lead-arpeggioen og tam-fills fyller ut lydbildet. Disse har stått for en gradvis oppbygning gjennom hele broen, som til slutt lander ved hjelp av sweepingpad og gitar i takten etter broen. De legger grunntonen og lar denne klinge ut. Beatet kuttes og cymbalsvells er med på å markere avslutningen. Her høres applaus fra publikum. Lindstrøm lar denne outrobitten vare i hele 46 sekunder der han skurrer og "tviker" på samme måte som på innspillingen. Han tar inn igjen lead-arpeggioen, plasserer den langt bak i lydbildet og skaper på den måten et slags tredimensjonalt landskap av kombinasjonen bevegelig ambience og mer korte og distinkte synthlyder.

### *Oppsummering av 'Grand Ideas' – innspilt og live*

'Grand Ideas' er en låt som har klassiske elektronikakjennetegn: lengden på ti minutter og ti sekunder (innspilt versjon) og den synthbaserte instrumenteringen med temaer i hovedrollen. Live er instrumenteringen den samme som på innspilt versjon, men med en lengde på fem og et halvt minutt, er den nesten halvert i forhold til innspillingen. Både innspilt og live henger låten sammen med den foregående låten på albumet og i livesettet. En ca. åtte takters baklengssekvens som innleder albumversjonen, er ikke tatt med live. Her er det imidlertid et nytt tema som ikke er

hentet fra innspillingen (se figur 12) som binder låtene sammen. Strukturen i oppbygningen av den innspilte låten består av tre hovedtemaer: *Lead-arpeggio*, *hovedtema* og *hovedtema'*. De to første gjennomgår tre stadier. Første stadium har til hensikt å etablere temaet, noe som gjøres ved å repetere dette på samme akkord over et visst antall takter. Det neste stadiet bygger på et akkordskjema med stram symmetrisk struktur. Dette stadiet etterfølges av tredje og siste stadium, som er en lang oppbygningsdel over kun en akkord. Begge de to første hovedtemaene følger denne strukturinndelingen over tre stadier.

Lindstrøm har valgt en annen oppbygning live. Han går rett på *hovedtema*, som varer i førti takter, og strukturen fra albumet med en inndeling i tre stadier følges ikke her. Likevel får temaet god tid til å etablere seg. Sytten takter utgjør neste del, der fokuset flyttes fra hovedtema til *lead-arpeggioen*. Lindstrøm konstruerer vanligvis låtene med utgangspunkt i jevne perioder på gjerne åtte eller seksten takter, så lengden på denne delen er derfor et avvik fra normal praksis.

Behandlingen av *hovedtema'* er noe ulik i de to versjonene. På innspillingen betyr denne delen et steg opp intensitetsmessig til tross for at basstrommen er kuttet. Temaet etableres på tjuefire takter og fortsetter med ny akkordprogresjon på broen. Denne varer i åtte takter og utgjør en topp på dramaturgikurven så langt. Live spiller *hovedtema'* i åtte takter før denne delen og broen blir gjenstand for betydelig filtermanipulering i det jeg refererer til som en *cut*. Denne delen skiller seg dermed klart ut fra innspillingen, men dette virkemiddelet er samtidig et vanlig innslag i liveutformingen av elektronikalåter. Både innspilt og live etterfølges broen av *hovedtema* i trettito takter. På innspillingen tas det hele ned på denne delen, mens innslag av trommefills og enkelte endringer i basstrommen på liveversjonen, skiller denne delen fra inn-spillingen. Disse elementene bygger opp en forventning frem mot broen. C2 er topp-punktet i låten, og som på innspillingen kombineres her de mest sentrale temaene som er brukt i låten så langt. Beatet er kuttet på outrodelen både innspilt og live, og ambiente klangtepper av lange sweepingpadtoner i kombinasjon med korte og distinkte synthlyder skaper et tredimensjonalt lydlandskap. På albumet varer denne outroen i to minutter før den går over i neste låt, mens den varer i overkant av førti sekunder live og avsluttes helt før neste låt.

## Oppsummering

Jeg vil nå forsøke å peke på noen generelle trekk ved låtene til Lindstrøm basert på analysen av de innspilte og livefremførte versjonene. Låtene bygges opp av temaer, gjerne tre forskjellige i en og samme låt. Disse kan plasseres inn i en slags hierarkisk modell i forhold til temaets betydning for låten og hvilken innvirkning de har for grooven. SO1 er for eksempel viktigere enn SO2 og SO3 i 'Let it happen', og HT er viktigere enn LA i 'Grand Ideas'. Temaene som er mest betydelige, har en fremtredende rolle mot slutten, låtens topp-punkt. Et tema er en rytmisk eller tonal struktur over en takt som gjentas og flyttes på, og slike temaer settes sammen i perioder på minimum to takter. Som oftest har disse periodene en varighet på åtte eller seksten takter.

Beatet har en sentral rolle i låtens intro, enten som eneste bestanddel ('Let it happen') eller sammen med bass ('Grand Ideas'). Låtene som er analysert i innspilt versjon, kan deles inn i tre hoveddeler. For instrumentallåten 'Grand Ideas' er disse hoveddelene representert i form av synthtemaer, mens for låtene fra albumet *Real life is no cool* er det en mer tradisjonell forminndeling (som vers/refreng) som utgjør disse delene. Ved nærmere ettersyn ser vi at den tredje hoveddelen er en variant av enten del en eller to (se tabell 1).

Låt	Del 1	Del 2	Del 3
Let it happen	A (Refreng)	B (Vers)	C (Refreng')
Baby, can't stop	A (Vers)	B (Refreng)	C (Vers')
Grand Ideas	LA	HT	HT'

Tabell 1: Generell grunnstruktur i låtoppbyggingen til Lindstrøm.

Del tre på 'Let it happen' er en variant av refrenget, der vokalthooket er byttet ut med klapping. På 'Baby, can't stop' benytter C-delen (for å bruke benevnelsen fra analysen) kompet fra verset, først med ad lib-vokal og deretter instrumentalt. HT' på 'Grand Ideas' kombinerer både rytmen fra venstre (bass) og høyre hånd av HT-temaet, i tillegg til at tersen legges til (se figur 10). Lindstrøm bruker en av disse hoveddelene for å konstruere en *cut*, der beatet blir borte for å rette fokuset på andre elementer i lydbildet. Disse elementene blir gjerne gjenstand for en manipulasjon, i

form av effekter som delay eller filtrering. Låtene avsluttes som regel med at beatet kuttes på slutten av låtens topp-punkt og resterende elementer, gjerne lyder med sustain, henger igjen. Et viktig estetisk prinsipp er å binde låtene sammen.

### *Live – hva skaper en forskjell?*

Når Lindstrøm spiller live, korter han ned lengden på låtene og bygger opp strukturen rundt det viktigste elementet fra den innspilte versjonen. På 'Grand Ideas' er det *hovedtemaet* som introduseres først i stedet for lead-arpeggioen, som kommer først på innspillingen. På 'Baby, can't stop' er det vokalen som representerer det viktigste elementet, og Lindstrøm selv påpeker at publikum kjenner igjen låten som 'Baby, can't stop' til tross for at det nesten bare er vokalen igjen fra albumet. Gjenkjennelsesaspektet spiller derfor en viktig faktor her. Siden strukturen må forholde seg til en kortere låtlengde enn det som foretrekkes på plate, noe som forøvrig er omvendt av hva som ofte er vanlig innenfor andre sjangere, velger Lindstrøm å ta utgangspunkt i de elementene som definerer låten. Ofte vil det være nettopp disse elementene man husker fra albumet og som man dermed lettere gjenkjenner live. Et annet interessant aspekt ved live-variantene er at akkordprogresjoner og symmetrien i de ulike delenes varighet ikke nødvendigvis må stemme overens med albumversjonen. På innspillingen av 'Baby, can't stop' er det flere deler av kompet som har en akkordfunksjon, og akkordene forandres underveis i låten. Live derimot består låten av bare *en* akkord med unntak av totalt fire takter med akkordnedgang. Dette, kombinert med at beatet ikke kommer før i femte takt av del C og bassgangen plutselig "slippes" inn i takt 27 av mellomspillet, synes jeg eksemplifiserer Lindstrøms uttalte intensjon om å overraske publikum live. På liveversjonen av 'Grand Ideas' varer mellomspilldelen LA i sytten takter. Dette er et avvik fra Lindstrøms gjennomgående tendens til å bygge opp temaer i perioder på minst to takter. Vi finner ingen eksempler fra noen av de tre låtene som her er analysert i innspilt versjon, som har en del med varighet på et oddetall antall takter. Som nevnt ovenfor bygger Lindstrøm opp låtene på temaer som gjentas over et jevnt antall takter, der åtte eller seksten er mest vanlig. Jeg ser her to mulige forklaringer: Dette avviket kan henge sammen med muligheten Lindstrøm har til å forlenge enkelte partier live, der han repeterer et tema tilstrekkelig nok ganger for å fullføre en ønsket

stigningskurve. Eller han spiller på publikums forventning om at perioden skal vare i seksten takter; idet man tror neste del tar over, kommer nok en takt med oppbygning som resulterer i en ytterligere heving av intensitetsnivået på påfølgende del. Et tilsvarende poeng knyttet til publikums forventning, skriver Anne Danielsen om i sin analyse av 'Sex Machine'. Denne låten er preget av at James Brown kommer inn og river ned det man trodde var en periodisk struktur. "New vocal onsets break up the patterns by continuously introducing "first bars" at unexpected moments. And finally, the bridge arrives as a pure release: one is lifted to another musical level." (2006:176).

Uansett kan det virke som at en overordnet tanke bak konstruksjonen av låtene live forholder seg til et tydeligere fokus horisontalt – altså langs tidslinjen - enn vertikalt. Sentralt står intensjonen om å skape flyt ved å repetere temaene. Følelsen av at låten bare går og går er en gjentakende observasjon i alle låtene, og for å oppnå den må Lindstrøm tørre å bruke tid på å la temaene (*stemningen*) "sette seg". Dette er det stadiet jeg refererte til som *etablering* av temaet. I liveversjonen av 'Baby, can't stop' er det nettopp stemningen som settes når Lindstrøm tør å dvele ved vokalen til Christabelle. En slik oppfatning av at låtene bare går og går, er det Danielsen betegner som "groove experienced as a groove", noe som er en forutsetning for funk-opplevelsen (2006:179).

Det er imidlertid ikke bare en stram groove som er viktig i livesammenheng. Lindstrøm gir mye plass til store og svevende lydlandskap. Her er ikke beatet det sentrale elementet, men kontrasten det flytende klangteppet skaper. Slike ambiente innslag inntreffer enten under *breaks/cuts*, eller som et bindeledd mellom låtene.

Begge disse punktene er gjennomgående fenomen live. I denne sammenhengen ser vi eksempel på en av fordelene til *sequenser* som avspillingsverktøy: I liveversjonen av 'Grand Ideas' har Lindstrøm *transponert* låten en halv tone ned for at den skal passe bedre sammen med den foregående låten i settet.

I intervjuet påpekte Lindstrøm at det er de store virkemidler som fungerer best live: 'Baby, can't stop' tas helt ned, og vi opplever to merkbare løft i energien i løpet av sangen; inngangen til henholdsvis beat og bass. Et annet eksempel er å gjøre det motsatte, nemlig og kutte beat og bass. På 'Grand Ideas' er det lagt inn en *cut* over to



delar (HT' og C1) som så manipuleres og bygges opp til HT2. De store virkemidlene skaper en dynamikk i låten og konserten som helhet.

Analysen har gjort det klart at bruken av innspilte elementer på Lindstrøms konserter ikke henspiller på en ferdig helhet der Lindstrøm forholder seg til manipulasjon av alt (hele lydbildet) eller ingenting. Dette er en viktig distinksjon i forhold til DJ-formatet, der man bare kan foreta lydmanipulering på helheten. Sequenseren Ableton Live, som er mediet for selve avspillingen, gir Lindstrøm muligheten til å legge til eller trekke fra enkeltdeler av innspillingen. Det er videre klart at han opererer med en åpen form og at låtene får sin formmessige utforming der og da. Dette åpner opp for musikalsk utfoldelse som nettopp kan bidra til å fremme livefølelsen.

Som vi skal se i neste kapittel, er dette noe Lindstrøm poengterer selv, og han savner alltid muligheten til å trekke fra eller legge til ting de gangene han opptrer som DJ. Kapittelet vil ta for seg Lindstrøms syn på liveformatet og hvordan han utarbeider låtene sine både live og i studio. Dette empiriske materialet danner sammen med Auslanders syn på liveness, grunnlaget for en avsluttende diskusjon om formatet live generelt og bruken av medierte elementer spesielt.

## 4. Lindstrøm live

### *Fra DJ til artist*

Før Hans-Peter Lindstrøm flyttet til Oslo på midten av 90-tallet, bodde han i Stavanger og spilte i diverse band, men etter hvert kom han til en erkjennelse av at han ikke fant seg til rette i en bandkonstellasjon. ”Ganske tidlig skjønnte jeg at det er mange vikarierende motiv i et band. Ikke alle er like gira og det er vanskelig å få en gjeng til å ofre alt. I og med at jeg liker å jobbe aleine, fikk jeg lyst til å prøve å gjøre ting selv.” De første tre-fire årene etter at han kom til Oslo, fikk han muligheten til å jobbe som DJ, parallelt med at han lagde egen musikk som han gav ut selv. Etter hvert gikk det opp for ham at han ikke kom til å bli noen særlig god DJ. Han så på DJ-kollegaer som hadde holdt på mye lenger enn ham selv og som var mer dedikerte. ”Og samtidig med at jeg hadde råd til å kjøpe en bærbar lap-top og Ableton, at jeg oppdaga dét, så skjønnte jeg at kanskje dette her er en kulere eller bedre måte for meg å gjøre det på. Da kunne jeg óg ha med et lite keyboard å spille litt selv også. Så jeg har egentlig vært veldig fornøyd med at jeg valgte det formatet, og jeg liker muligheten jeg har til å bearbeide låtene mine live; de mulighetene som Ableton gir. At man kan sette opp et sett eller sette opp låter der man kan trekke fra ting og legge til ting i større grad enn man kan hvis man mikser plater, som DJ. Da har man kun en EQ og man har liksom selve låta. Men du kan ikke ta vekk trommene eller bassen på en låt. Men det kan jo jeg på de tingene mine. De få gangene jeg DJ’er nå, så savner jeg alltid det.”

Bookingbyrået som Lindstrøm er en del av, har stort sett bare DJ-er, og han sier han alltid har følt seg som en musiker i en DJ-stall. ”Men etter hvert så får jeg vite at jeg og et par andre som gjør litt sånn Ableton-aktige sett, er mer etterspurt enn DJ-ene. Og i løpet av de årene, plutselig så har det skjedd at folk som oss på en måte har blitt mer verdsatt enn en DJ. På grunn av at da kan de skrive *live* på plakatene, eller *laptoplive* eller *semilive*, eller et eller annet som det.”

Lindstrøm foretrekker å jobbe i studio og innrømmer at han har blandende følelser for liveformatet. Til tross for at han mener at hans måte å fremføre låtene på ikke er ideell, og etter utallige spørsmål om han kommer til å inkludere flere folk på scenen,

så fortsetter han å opptre alene så lenge folk fortsetter å booke ham. I tillegg er det selvsagt et økonomisk aspekt som spiller inn. ”Ikke sant, man tjener jo ikke penger på å selge plater lenger. Men man tjener penger på å spille live. Så jeg kan liksom ikke si nei til det. Selv om jeg skulle ønske vi var på nittitallet da man solgte i bøtter og spann bare ved å gi ut en dårlig eurotrance.”

### *Planlegging og struktur*

Det ligger klare tanker bak hvordan Lindstrøm bygger opp en konsert. Han mener dramaturgien er viktig og ser på hele settet som en låt. Den skal ha en intro, bygges opp og tas ned, og utfordringen ligger i å kombinere låter som passer sammen og danner en fin kurve, samtidig som det er rom for frihet. ”Det er ikke alltid like lett. En del av den oppbygningen må jeg jo planlegge litt på forhånd. Ikke det at jeg lager et sett som er helt statisk, som jeg ikke kan fravike.” Han har erfart at partier der alt er fritt og han kan gjøre hva han vil uten å ha en klar plan, fort kan bli lite interessant for publikum å høre på. Dette fordi det kan føre til at han utelater låter som folk forventer at han skal spille og i stedet holder på med noe som ingen har hørt før. Derfor er balansegangen mellom det planlagte og det åpne viktig: ”... at et element av planlegging og struktur blir kombinert med elementer av frihet og improvisasjon; Okei, nå er det åpent. Nå kan jeg gjøre det jeg vil.”

Planleggingen består i stor grad av å velge ut låter, men selv om Lindstrøm kunne satt sammen et repertoar av kun gamle låter, er settlisten mer sammensatt. Han har noen låter som er selvskevne. Dette er låter som folk forventer at han spiller. ”Og så tenker jeg at man må spille litt nye ting som reflekterer hva man har holdt på med, den siste plata eller noe sånn. Fordi det er liksom det siste man har gjort. Og så er det viktig for meg i alle fall å spille litt nye ting som ingen har hørt, eller som jeg bare er hypp på å teste ut. Fordi det på en måte gir meg en glede.”

Forberedelsene til en spillejobb skjer gjerne noen dager i forkant, der regien fastsettes for hele eller deler av konserten. Hvis han har jobbet med nytt materiale som skal presenteres, må det lages filer som er tilpasset Abletonformatet, og disse settes inn i det gamle livesettet. Lindstrøm sier han ofte vet alt fra start til slutt. ”Ofte så føler jeg meg mye tryggere når jeg går på scenen og vet hva jeg skal gjøre. Men jeg ser jo det, de gangene der jeg kanskje ikke har hatt tid til å forberede meg så godt og der jeg går

på scenen og egentlig ikke vet så mye mer enn de første to låtene og siste eller noe sånn, så kan det ofte bli like bra og bedre når jeg gjør det.” Han forklarer dette med at han kanskje blir mer nervøs i slike situasjoner og dermed blir han mer skjerpet og fokusert.

Konsertene følger i stor grad en grunnstruktur som er mer eller mindre lik fra gang til gang, men utførelsen varierer. Selv om ingen konserter derfor blir helt like, kan Lindstrøm kjenne på en følelse av at han bare står og lirer av seg de samme filene hver gang, i motsetning til et band som står mer fritt til å improvisere. ”Men jeg tror vel egentlig at min oppfatning av et band som står og improviserer og har liksom helt frie tøyler, jeg vil si at det er helt feil. Fordi veldig mange band har en superstram regi og spiller nøyaktig det samme settet hver eneste gang. Derfor vil jeg nok si at det jeg gjør, er minst like kreativt og uforutsigbart som et band.” Bruk av ferdiginnspilt materiale trenger derfor ikke virke hemmende for improvisasjonsmulighetene.

### *Live: oppsettet og utøvelsen*

For bedre å forstå hvordan Lindstrøm jobber live, skal vi her ta for oss utstyret som brukes og hvordan det er satt opp. Som nevnt kjøres sequenserprogrammet Ableton Live fra lap-topen. Dette er programmet som spiller av filene med låtene på, og det rommer store muligheter til ulike former for lydbearbeiding i sanntid, ofte via eksterne programmer eller plug-ins. Denne bearbeidingen blir sammen med miksing utført på to iPader. I tillegg har han et MIDI-keyboard.

Mikseren er lagt opp med sju spor etter følgende inndeling:

Spornummer	Inneholder
1	Basstromme
2	Resten av trommene: Skarp, hi-hat, cymbaler og perk
3	Isolert bass
4	Alle korte synthlyder og gitarspor, og ellers andre typer stakkato lyder
5	Lyder med sustain: pads og lange melodier
6	Isolert vokal
7	Effektkanal: støy eller effektlyder, f.eks. vind og sus

Tabell 2: Tabellen viser det faste oppsettet på mikseren som Lindstrøm benytter live.

Alle låtene er delt opp etter denne malen. ”Det betyr at når en av låtene begynner å bli ferdig, så kan jeg bare begynne å fade inn, eller sette på trommene på neste låt. La det gå i loop, til den forrige låta er ferdig, og sakte men sikkert mikse inn den neste låta.” Når det gjelder tempo på låtene, innrømmer Lindstrøm at han kunne lagt inn mer variasjon, for ofte spilles hele settet i 120 BPM. Underveis kan han hente inn og mikse ulike elementer fra forskjellige låter, eller gjøre volumvariasjoner ved å dra ned eksempelvis trommene og bassen mens bare de korte tonene går. Forskjellige effekter kan legges på hele eller deler av sporene og filtreres inn og ut. Til dette formålet brukes et program som heter Touchable. ”Jeg har en linje med volum, der jeg kan dra opp og ned volum, som jeg bruker mye. Og så har jeg en med EQ, der jeg kan ta vekk bassen og ha liksom en Kill<sup>5</sup>-aktig, filteraktig EQ. Der jeg bare med en finger kan dra vekk all bass.”

Et annet program som blir mye brukt, er Native Instruments ”The Finger”. Dette er et effektprogram som Lindstrøm har rutet til alle stripene (bass, synth, gitar, vokal, etc.) unntatt trommer. På den måten kan han manipulere musikken uten at trommene blir berørt. ”Jeg kan f.eks. bruke ”stutter”<sup>6</sup>-effekt, samt loope deler av sangene uten at selve trommebeaten blir affektert. Det er vel strengt tatt kun en morsom effekt for meg selv, som gjør at jeg kan gjøre radikale endringer på låtene mine, kun ved å rute den til iPaden og bruke fingrene på et keyboard til å ”spille” på forskjellige effekter.”

I tillegg til disse effektene har han MIDI-keyboardet som han bruker til enkle soloaktige improvisasjoner eller lange akkorder eller enkelttoner. Det som spilles på keyboardet, er et supplement til det som allerede er ferdig innspilt. Lindstrøm fjerner aldri synthspor fra Ableton for selv å spille tilsvarende live. Han ser på helheten som viktigere enn at han skal få spilt mest mulig på synther, og keyboardet blir derfor bare en av mange muligheter han har i prosessen med låtbearbeidelse. ”Så jeg føler jo at jeg har ekstremt mange virkemidler til å gjøre ting forskjellig hver gang. Men det blir jo sånn at etter hvert så finner du ut hva som fungerer bra, så husker du det til neste gang.”

---

<sup>5</sup> ”an EQ kill completely removes a certain bandwidth of sound from a song. so if you engage the EQ kill on the bass, all the bass frequencies between a certain range (which differ with each mixer's EQ) will be removed from the song.” (hentet fra <http://www.futureproducers.com/forums/production-techniques/dj-forum-mixing-scratching/eq-kill-77567/>)

<sup>6</sup> Stutter-effekten er en opphakking av lydbildet. Hele eller deler av lydbildet klippes opp og legges etter hverandre med små mellomrom.

”Det er jo de store virkemidlene som gjør seg på en scene. Ingen hører sånne små, subtile ting, men man hører hvis man drar ned alt – bass og alt mulig sånn – og så hører man når alt går inn igjen, ikke sant.” For Lindstrøm er det et poeng at oppsettet hans lar ham gjennomføre de aktuelle operasjonene på en enkel og funksjonell måte mens han står på scenen. ”Da er det viktig å ha muligheten til å kunne fjerne all bass bare ved et tastetrykk. Med en annen knapp så kan jeg liksom hakke opp ting og gjøre ting nesten ugjenkjennelig for så å vende tilbake til der jeg slapp. Jeg har brukt ganske lang tid på å finne ut av hvordan jeg skal gjøre dette live.”

Konserten forløper nesten uten opphold, og Lindstrøm bruker en DJ-tilnærming for å binde låtene sammen. Han sammenligner Ableton med en DJ-CD-spiller på den måten at man enkelt kan legge alt opp i loop i begynnelsen på en ny låt. ”Man kan loope introen på en låt så lenge man vil, før man så slipper den loopen og resten av låten kan fortsette å gå. I en DJ-verden så funker det superbra, for da kan du liksom la den fade inn over lengre tid, før man slipper låta inn. Det er jo sånne ting som gjør at noen ganger så kan en låt være mye lenger enn andre ganger på grunn av at man har en intro som kan forlenges eller forkortes, eller man har et parti kanskje i midten av låta som kan forlenges eller forkortes eller bare droppes, ikke sant. Så det er helt klart sånne muligheter som kan gjøre en låt forskjellig fra gang til gang.”

Lengden på Lindstrømkonsertene er som regel på en time, og av og til hender det at han må foreta justeringer underveis. ”En del festivaler er superrigide på at du *må* spille 45 minutter eller 50 minutter eller en time. Og hvis du spiller mindre eller mer enn 45 minutter eller en time, så blir du trukket i honorar.” I slike tilfeller får han beskjed fra arrangøren når det gjenstår fem minutter, og når tiden er ute, skrus bare lyden av. ”Så noen ganger må man bare vite at den siste låta varer i ti minutter, *egentlig*, men jeg må ha muligheten til å kunne avslutte etter fem minutter. I tilfelle en låt litt tidligere i settet har blitt litt lenger eller i tilfelle jeg kom litt for seint i gang.”

## Album versus live

Det er ikke bare lengden på låtene som utgjør variasjoner mellom innspilt og fremført musikk. Som regel er det de samme filene fra plateversjonen som benyttes live, men av og til finner Lindstrøm det hensiktsmessig å forandre også på dette. ”Hvis jeg spiller låter som ikke har vært utgitt, så tillater jeg meg å spille de sånn som de kommer til å høres ut på plate, helt til plata er ute. Og da, når plata er ute, da må jeg forandre litt på den [live]. Så da hender det at jeg faktisk setter meg ned og bare helt bevisst skifter ut lyder eller legger til ting eller gjør uttrykket annerledes enn det som er på den innspilte versjonen.” ’Baby, can’t stop’ er et godt eksempel på det. Som analysen viser, er liveversjonen totalt forskjellig fra albumversjonen. Lindstrøm forklarer at han har tatt vokalen ”og trekt inn i en helt ny låt med ny bass og nye trommer og nye akkorder og alt. Men folk hører veldig godt at det er den låta.” Han mener samtidig at å gjøre radikale forandringer i forhold til den innspilte versjonen ikke er nødvendig på de fleste av låtene: ”Stort sett så trenger jeg ikke å gjøre det fordi jeg har muligheten til å gjøre så mye endringer mens jeg faktisk står der og spiller live. I og med at jeg har mulighet til å ta vekk elementer og sånn, så vil det jo uansett høres annerledes ut enn på plate.”

### *Lindstrøm og Christabelle*

Snart to år etter at Lindstrøm gav ut *Real Life is No Cool*, spiller han ikke lenger live med Christabelle. Når han nå spiller låter med hennes vokal fra dette albumet, ser han på dette mer som et slags rollebytte. ”Der går jeg på en måte litt mer inn i DJ-rollen. At på samme måte som en DJ spiller andres musikk, så kan jo egentlig jeg også spille andres musikk.” Selv om det ikke er hans vokal som spilles, mener han at han har et visst eierskap til musikken siden han har laget låtene og tatt opp vokalen. Likevel innrømmer han at det føles rart å skulle spille låtene fra albumet der Christabelle er vokalist, uten at hun er til stede på scenen, og mener det begrenser seg til maks to låter. Da spilles låtene gjerne ikke i sin helhet men trekkes inn i en slags medley.

Lindstrøm foretrekker å bevege seg i bakgrunnen og likte derfor at det ble Christabelle som kommuniserte med publikum mens han kunne kommunisere med henne: Den viktigste forskjellen ved å ha henne med på scenen, var at hun var i fokus og at hun var stjernen. Han poengterer at Christabelle er mer utadvendt og at hun,

siden hun danser og synger, blir et mer naturlig blikkfang enn han som står bak og mikser. ”Men sånn i forhold til settet og i forhold til låtlengde og sånn, så var det egentlig ikke noe særlig forskjell; jeg opplevde det ikke noe annerledes enn når jeg spiller alene. På samme måte som med mine egne ting så la jeg opp settet sånn at låtene henger sammen. Jeg tror kanskje det bare var *en* gang i løpet av settet der det var full stopp og der det liksom blei lagt opp til applaus [latter].”

### *Liveformatets formål*

I boken *Liveness* av Philip Auslander tar forfatteren for seg liveutøvelse i en kultur preget av massemedia. Han mener at den store tilgjengeligheten av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse har ført til at liveoppføringen har falt i verdi og at dette bare kan kompenseres ved å gjøre den perseptuelle opplevelsen av live så likt det medierte som mulig, altså det innspilte formatet. Auslander bruker rockemusikken som eksempel for å vise at liveformatet kan være med på å fastslå autenticitet.

Videre retter Auslander et kritisk blikk mot positive kvaliteter som ofte assosieres med liveformatet. Han mener at man både innenfor teater og musikk vil finne gitte konvensjoner som avgrenser muligheten for spontanitet, også innenfor kunstformer som ofte forbindes med dette, som teatersport og jazz. Tilstedeværelse mener han ikke er en verdi av absolutt karakter, noe han eksempelvis begrunner med at fotballkamper i mange tilfeller kan være bedre å følge fra TV-skjermen. I en sånn sammenheng vil fellesskapsfølelsen være like reell som når man er fysisk til stede på kampen, hevder han. Auslander bruker symfoniorkesteret som eksempel på at god respons fra publikum ikke nødvendigvis har noen innvirkning på utøverne. Han mener fremføring er basert på forskjell, separasjon og fragmentering i stedet for enhet.

Med utgangspunkt i en artist som Lindstrøm skal vi nå se på hvordan gyldigheten til disse synspunktene er i forhold til en elektronikakontekst, og jeg vil i det følgende diskutere liveness ut ifra hans perspektiv. Som allerede beskrevet opptrer han ved hjelp av en lap-top, to iPader og et lite MIDI-keyboard. På lap-topen kjører han et program som heter Ableton Live. Dette er selve sequenserprogrammet som spiller av



låtene. Her har Lindstrøm muligheten til å mikse i *realtime*, alt fra å blande elementer fra forskjellige låter, loope beat eller bassgang, til å gjøre effektprosessering.

At liveformatet kan bidra til å underbygge autentisitet i rockesjangeren, er relatert til Theodore Gracyks påstand om at det innspilte formatet er det primære objektet i rockemusikken som estetisk form. ”The vast majority of the time, the audience for rock music listens to *speakers* delivering *recordings*. ... Consequently, rock music is not essentially a performing art, no matter how much time rock musicians spend practicing on their instruments or playing live” (1996:74-75, original utheving). Live får publikum oppleve hvorvidt et band som fremstår som autentiske på bilder og låter autentisk på plater, virkelig er det i henhold til rockeideologien. Å overføre denne teorien til elektronikasjangeren er ikke uproblematisk. Som vi har vært inne på, vokste denne sjangeren frem som et resultat av klubbkulturen, altså i en livekontekst. Her var DJ-en den eneste musikalske utøveren med oppgaven å levere god dansemusikk og dermed rette fokuset fra seg selv og mot dansegulvet. Lindstrøm representerer en nyere generasjon EDM-artister, som fremfører egenprodusert musikk i stedet for å mikse plater, og som derfor i større grad retter fokuset mot seg selv. Likevel samsvarer hans holdning til liveformatet i stor grad med the Loft-DJ David Mancusos idé om ”The approach of the disco DJ”, der DJ-ens rolle er ”provider of good dance music” heller enn artist. Lindstrøms dedikasjon til studio viser en favorisering av plateformatet fremfor livespilling: ”Jeg synes ikke det er noen ideell måte å fremføre låtene på. Egentlig så har jeg ikke noe behov for å fremføre de i det hele tatt. Fordi når jeg er ferdig med låtene her i studio, så føler jeg vel egentlig at jeg er ferdig med låtene, og jeg har ikke noe behov for å stå på en scene. Det blir mer en sånn greie som jeg føler forventes av meg, som artist. At folk gjerne vil at jeg skal spille live.” Han påpeker imidlertid at han har det gøy når han står på scenen og spiller, så liveformatet bærer med seg både positive og negative sider for Lindstrøm.

### *Posisjonering i musikkfeltet*

Etter min mening deler Lindstrøm samme syn som Gracyk, om at det innspilte formatet er det primære objektet i sin sjanger. Han oppfatter at elektronikasegmentet er delt inn i mange forskjellige sub-sjangere og at det innenfor disse eksisterer ulike

former for estetikk. Selv bruker han mye tid på å holde seg oppdatert, og til tross for tidligere uttalelser om at han ikke bryr seg om hva kritikere eller andre mener om musikken hans, vedgår han at det er viktig at andre liker det han gjør. ”I og med at jeg er midt i den sjangeren som jeg holder på med selv, da – jeg leser, jeg følger jo med på nyheter innenfor mitt felt. Jeg leser twitter og leser pitchfork og leser anmeldelser og følger liksom med. Litt på grunn av at jeg har drevet mitt eget label, så har jeg på en måte måttet gjøre det. Jeg har ikke hatt mulighet til bare å være artist og bare være helt fri. Jeg måtte alltid ha en viss finger oppe i lufta og kjenne ‘okei, nå blåser det den veien’. Man må liksom hele tiden posisjonere seg i forhold til hva man gjør. Jeg tror jo de aller fleste gjør det.” Denne posisjoneringen har gitt gode resultater, med tre spellemanpriser på tre nominasjoner, men den gjelder tydeligvis også i forhold til live-biten ved hans artisttilværelse, til tross for hans manglende behov for å stå på en scene. ”Man ser hvordan folk responderer på musikken. Du sitter ikke bare, helt sånn, utenfor virkeligheten. Du blir på en måte nødt til å forholde deg til de folka som er interessert i musikken din.” Live får han oppleve hvordan publikum responderer på låtene, og Lindstrøm utnytter denne muligheten til å få testet ut ting han har jobbet med i studio. På denne måten får han viktige impulser til videreutvikling av låtene.

### *Autentisitet i elektronisk dansemusikk (EDM)*

For enkelte utøvere av elektronisk musikk gjør autentisitetsaspektet seg gjeldende i forhold til instrumentering. Da sjangeren oppstod på begynnelsen av 1980-tallet, var dagens digitale produksjonsteknikker som autotune og kvantisering ennå ikke utviklet, og utstyrsparken bestod for de fleste produsentene av analoge synther og trommemaskiner. Denne estetikken er det flere som fremdeles holder i hevd, og Lindstrøm har selv vært en av dem. ”Hadde du kommet hit for et år siden, så var liksom bare alt synther og trommemaskiner. Jeg var helt opphengt i at alt skulle være analogt. Jeg kjøpte jo til og med en svær båndspiller, men jeg fant ut at det var så lite fleksibelt for meg og det tok så lang tid å sette opp, og ting ble ødelagt og alt mulig sånn.” Lindstrøm forteller at han til slutt fikk nok, noe som førte til at han solgte unna masse utstyr og erstattet dette med plug-ins. Han har holdt på med dette i halvannet år, men påpeker at plug-ins var utgangspunktet da han startet med musikkproduksjon: ”Da hadde jeg masse plug-ins. Piratkopierte plug-ins, fordi jeg hadde ikke noe penger

til å kjøpe inn utstyr. Det var sånn jeg egentlig begynte å jobbe. Jeg ser jo det nå at det er en utrolig fleksibel og grei måte å jobbe på.”

Lindstrøm forteller at han ikke har noen regler for eller imot kvantisering i forhold til om alt må spilles inn live eller ikke. ”Nei jeg har ingen regler. Det har vært litt greia med det jeg gjør. Jeg vet at det er en estetikk som mange har, som er veldig viktig for mange. At nei, man kan ikke bruke autokvantisering eller andre digitale hjelpemidler; for da mister du liksom noe. Men når alt kommer til alt, så tenker jeg at det er helheten som betyr noe.” Lindstrøm trekker frem vokal som et eksempel der autentisitetets-begrepet er spesielt viktig for mange produsenter, og han peker på inkonsekvensen i at artister med et så organisk og naturlig lydideal som Bon Iver og Sufjan Stevens bruker autotune. ”Hvorfor skal man skru og ’tvike’ på alle mulige synther og gitarer og sånn, mens vokalen skal alltid være helt rein. Og jeg tenker litt på samme måte med sånne ting som går på plug-ins og kvantisering og alle de fordelene kanskje som man kan ha når man jobber i en sequenser. Når det kommer ny teknologi, så tenker jeg at da skal jo den brukes.”

Det er helhetstankegangen som gjelder live også, mener Lindstrøm, selv om det går ut over det visuelle. ”For eksempel band som 120 days, som har reist rundt med masse gammelt stasj og liksom spiller på sånne ting som dette her [gammel analog synth]. Det ser jo veldig imponerende og kult ut da, visuelt sett. Men når jeg kommer på lydsjekken, så har jeg alt i ryggsekken. Det er ikke større enn det, og det er heller ikke noe poeng for meg å vise at jeg har den og den synthen. Det er liksom underordna hele live [opplevelsen]. Det viktigste er å spille låtene og musikken.”

Den siste setningen i dette sitatet oppsummerer på mange måter det jeg har vært igjennom i kapittelet så langt. Helhetstankegangen, som Lindstrøm refererer til flere ganger i intervjuet, inkluderer alt fra produksjon av låtene i studio, til oppsettet han bruker live og hvilken innfallsvinkel han har til livefremføringen, og går ut på at musikken står i sentrum. Mot en slik bakgrunn blir det interessant å høre hva Lindstrøm tenker om ”liveness”.

## Lindstrøm og liveness

I kapittel to ga jeg en presentasjon av Auslanders syn på liveness, og i min diskusjon av dette teorimaterialet presenterte jeg der fire kjennetegn ved liveformatet; samtidighet, fysisk tilstedeværelse, fellesskapsfølelse og interaksjon mellom utøver og publikum. Mine tanker om fellesskapsfølelse og en reell interaksjon mellom utøver og publikum er i uoverenstemmelse med Auslanders livesyn, og i resymet ovenfor i dette kapittelet viser jeg eksempler på hans syn på disse punktene. Enkelte av hans synspunkter samsvarer med Lindstrøms oppfatning av liveformatet, for eksempel de som gjelder fellesskapsfølelse og til en viss grad tilstedeværelsen. I det følgende vil jeg diskutere Lindstrøms syn på liveopptreden med utgangspunkt i de fire nevnte kjennetegnene.

### *Samtidighet*

Å oppfatte noe som live er å oppfatte det der og da, idet det skjer. Jeg har valgt å dra inn spontanitetselementet under dette punktet, siden det ofte er betegnende for oppfattelsen av live. Det ligger en spenning knyttet til det å overvære et arrangement live, siden man ikke kan forutse nøyaktig hva som vil komme til å skje. Som nevnt i kapittel to, forklarer Peggy Phelan "the ontology of performance" som "her og nå-kvaliteten" ved enhver opptreden. Hun stiller seg samtidig negativ til all form for reproduksjon siden det ødelegger fremføringens integritet. Jeg er langt på vei enig med Phelan i at verdien av live nettopp forholder seg til fremføringens her og nå, men i motsetning til Phelan som hevder fremføringens integritet forsvinner idet den tas opp, lagres, dokumenteres eller på annet vis involveres i en kjede av reproduksjoner, mener jeg at også bruk av opak mediering vil inneha denne kvaliteten av 'her og nå' når det avspilles og derfor kan inngå i fremføringens integritet. Likevel opplever jeg dette som en balansegang, siden bruk av ferdiginnspilt materiale live kan redusere følelsen av at dette skapes her og nå. Jeg har opplevd at bruk av mediert materiale i livesammenheng kan være med å binde opp en utøvers mulighet til fleksibilitet. Min erfaring med mediering live går på bruk av tracks med programmert beat og diverse korings- og synthpålegg som legger premissene for gangen i låtene.

Lindstrøm sier han har hatt samme følelsen av å være bundet til det medierte, spesielt i forbindelse med utgivelsen av *Where you go I go too*. I forkant av promoteringen av

dette albumet ble han sammen med managementet enig om å spille hele albumet live fra A til Å, noe som førte til at han mer eller mindre ble stående å spille oppå det som allerede var innspilt. Til tross for gode tilbakemeldinger fra management og plateselskap var ikke Lindstrøm selv fornøyd med en sånn tilnærming. ”Jeg kjente liksom at det blei helt feil å bare stå der og egentlig ikke føle at jeg gjorde noen ting.” Den utstrakte bruken av mediering gikk i denne sammenhengen på bekostning av livefølelsen. Løsningen for Lindstrøm ligger i å legge opp et Ableton-sett som gir mulighet til å gjøre det han ønsker. ”Det er viktig for meg å ha et oppsett som gjør at jeg føler at jeg har frihet til å gjøre egentlig hva jeg vil.” For å unngå følelsen av begrensning, som var betegnende for *Where you go I go too*-turneen, har han derfor et oppsett som gir muligheter for ulike former for eksperimentering underveis. Selv om Lindstrøm hevder han er lite spontan live, forteller han at det hender han finner rom for improvisasjon. Dette kan være at han velger å trekke inn en bassgang fra en annen låt og mikse den inn i låten han holder på med. Andre ganger havner han i partier som kanskje ikke er like godt planlagt, og da kjennes nødvendigheten av å improvisere mer prekær. Lindstrøm utdyper; ”Veldig ofte føler jeg når jeg står der og spiller, at ’Å shit, nå aner jeg ikke hva jeg skal gjøre. Nå blir det bare litt sånn prøving og feiling’. Og da er jo alt bare overlatt til det jeg finner på der og da. Det er jo det som på en måte er det elementet av improvisasjon som kan være veldig kult.”

### *Fysisk tilstedeværelse*

For Lindstrøm er ikke fysisk tilstedeværelse noe særlig viktig. Synspunktet samsvarer med hans utsagn ovenfor om at han ikke har noe behov for å stå på en scene og spille live. Han sier imidlertid at han har skjønt at for andre er dette punktet viktig. ”Til min store overraskelse så har jeg skjønt at for mange fans er det egentlig veldig viktig at man faktisk er der. Og at kanskje det er noe av det viktigste.” Lindstrøm selv er ingen hyppig konsertgjenger og kan derfor ikke relatere seg til dette behovet, men han ser poenget. ”Men det er klart: De gangene jeg har vært på konsert, så er det jo på en måte noe spesielt når stjernen, ikke sant, når artisten kommer inn. Man ser jo hvordan han ser ut og hva gjør han og alt mulig sånn. Så hvis folk tenker sånn om meg, så er jo det en viktig ting for de, da.”

”Og jeg har jo fått tilbakemeldinger på at folk blir rett og slett sure, og har liksom fått sånne kjipe meldinger på Facebook eller på mail fra folk...” Lindstrøm forteller om en spillejobb han måtte kansellere i St. Petersburg grunnet flytrøbbel på Gardermoen. I etterkant av dette opplevde han å få mange negative tilbakemeldinger om hvor skuffet folk var fordi han ikke dukket opp. ”Og så får jeg tilbakemelding seinere at folk var skikkelig sure da fordi jeg ikke kom og de hadde gledet seg sånn og jeg hadde aldri vært i St. Petersburg før. Og folk som virkelig hisset seg opp, da. At en slik reaksjon var mulig, hadde jeg nok ikke sett for meg.”

Lindstrøm har sagt nei til mange henvendelser og opplever at mange ikke finner dette like uproblematisk. ”Så når ho [bookingagenten] sier nei til folk for kanskje femte gang eller noe sånn, så begynner folk å bli sure og kan type argumentere med at vi har støtta han med å spille musikken hans i klubben vår i alle år og så gidder han ikke komme en gang. Da er det jo viktig for de med den tilstedeværelsen.”

Han fortsetter med å konkretisere poenget med egen tilstedeværelse live: ”Det er klart, det er jo viktig for meg å være til stede når jeg spiller, da. Å være til stede i min musikk når jeg spiller. Føle at jeg ikke bare står der og trykker på noen knapper og bare ser på klokka og gleder meg til jeg er ferdig. Det er jo viktig at jeg føler selv at jeg er til stede når jeg spiller.” En slik innfallsvinkel til liveformatet er dermed i tråd med Peggy Phelans poeng om her og nå-opplevelsen. Det blir ingen konsert ved at Lindstrøm bare står og spiller av låtene sine. Følelsen av liveness kommer ved en aktiv tilstedeværelse og bearbeidelse av musikken i sanntid.

### *Fellesskapsfølelse*

Fellesskapsfølelse knyttet til liveformatet er noe Lindstrøm verken er veldig opptatt av eller har tenkt så mye på. Med utgangspunkt i Auslanders påstand om at fremføring er basert på forskjell, separasjon og fragmentering i stedet for enhet, tar Lindstrøm opp forholdet artist - fan. Han opplever det ukomfortabelt hvis for mange bare skal komme bort for å si hei og slå av en prat. ”Jeg føler nok kanskje noen ganger at de som kommer for å høre på meg, kanskje vil snakke med meg og komme med.. Ja, ikke sant, møte artisten som de kommer for å se. Mer enn jeg har lyst til å møte de, da [latter]. Jeg har egentlig bare lyst til å dra hjem, tilbake til hotellet igjen og ikke møte de, ikke se de eller noen ting [latter].” Utsagnet samsvarer med

Auslanders påstand. Lindstrøm opplever nok i større grad en avstandsfølelse i møte med ivrige fans i etterkant av konsertene, og han ser på det han kaller den klassiske artist - fan-greia som problematisk: ”Jeg oppfatter ikke meg selv som en kjip fyr, men jeg liker bare ikke den situasjonen der jeg står der på en scene, liksom opphøya omtrent, mens de andre står der nedenfor. Det blir liksom bare en så utrolig kunstig situasjon.” Men likevel erkjenner han at det må eksistere en viss grad av gjensidighet og sier han gjerne kan møte alle på tomannshånd og ta en halvtime og bare prate.

Fellesskapsfølelsen og behovet for fysisk tilstedeværelse er viktigere for publikum enn for Lindstrøm. Ser vi på hans karakteristikk av drømmepublikummet, finner vi ingen tydelig følelse av fellesskap der heller: ”Jeg tror de som kommer for å høre på meg, er kanskje like mye sånne nerder egentlig som jeg selv, da, som bare står i et hjørne og lytter. Men som antakeligvis er mye mer inni musikken enn de som står og danser og er helt ville og sånn, som står foran. Som jeg aldri ser noe til, og som på en måte kanskje kan være litt sånn drømmepublikummet. Der jeg slipper å møte de og de faktisk er der for musikken og de lytter.”

### *Interaksjon mellom utøver og publikum*

Til tross for at Lindstrøm ikke ser på seg selv som den mest utadvendte typen, mener han likevel det foregår en slags interaksjon mellom ham selv og publikum når han spiller live. Hans DJ-bakgrunn gjør at han deler Mancusos syn på DJ-rollen; som leverandør av god dansemusikk heller enn rollen som artisten eller stjernen som skal ha alt fokus. ”Jeg kommer inn og så bare begynner jeg å spille, og når jeg er ferdig, så går jeg egentlig bare av scenen. Og jeg ser nesten ikke på publikum. Kanskje et par ganger i løpet av settet, så vinker jeg litt og smiler litt og [latter] sånn. Men det er egentlig mer fordi jeg føler at jeg må gjøre det. Men jeg tenker nok kanskje at den interaksjonen går mer på det musikalske. At jeg ser mer på meg selv som en DJ som egentlig står der og spiller musikk. Jeg er ikke noen stjerne som man skal stå der og se på; hva jeg gjør og hva jeg har på meg. Jeg leverer musikken, men moroa får de [latter] stå for selv. Dansing og, ikke sant.”

Interaksjonen som foregår under en Lindstrømkonsert, er til en viss grad basert på publikums respons. Denne har innvirkning på hvordan Lindstrøm spiller. ”Jeg legger

på en måte opp til at jeg har mulighet til å både gjøre låtene kortere og lengre alt etter hvordan responsen fra publikum er.” Likevel handler ikke alt om å spille på publikums premisser. ”Jeg tenker alltid sånn at når jeg spiller, både med musikken jeg lager her [i studio] og musikken som jeg spiller ute, at det er ikke viktig for meg å please folk hele tida. Det er viktig å utfordre folk og gi de noe som de kanskje ikke forventer, eller gjøre noe annerledes enn det de forventer. Gjerne gjøre de litt sure eller et eller annet. Kanskje for å hente de inn seinere og spille en eller annen låt som de har venta på eller gleda seg til.”

Lindstrøm innrømmer likevel at direkte respons fra publikum er viktig for hvordan han opplever egen prestasjon. ”De spillejobbene jeg føler at har gått best, er de jobbene der jeg merker på en måte at folk responderer på det jeg gjør, at de liksom skriker og hoier eller tar armene opp når jeg spiller en ny låt.”

## **Liveness i elektronisk dansemusikk**

I boken *Liveness* hevder Auslander at liveoppføringen har falt i verdi. Premisset som ligger til grunn for påstanden, er den store tilgjengeligheten av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse, som han mener går på bekostning av liveformatet. I kapittel to sammenholdt jeg dette med det faktum at musikk har blitt så tilgjengelig for publikum at artistenes mulighet til å tjene penger på platesalg har blitt drastisk svekket. Lindstrøm, som selv går langt i å favorisere det medierte formatet, vedgår at det ligger et viktig økonomisk aspekt knyttet til livespilling og at han ikke lenger tjener penger på platesalg. Han sier til og med han skulle ønske vi befant oss på nittitallet ”da man solgte i bøtter og spann bare ved å gi ut en dårlig eurotrance”.

Auslander bruker et samfunnsøkonomisk perspektiv for å forklare det mediertes inngrep i liveformatet. Han sier liveoppføringens svar på den undertrykkende og økonomiske overmakten som representeres ved medierte former, er å bli mest mulig lik det medierte. Lindstrøm spiller nesten utelukkende mediert materiale live og er nok enig i at det medierte er malen for konserten. Likevel er det viktig for ham å levere egne liveversjoner av enkelte låter. I disse tilfellene plukker han fra hverandre



kompet og bygger opp låten på nytt slik at den fremstår i ny drakt. Jeg vil hevde at det å gi publikum en opplevelse som skiller seg fra det de kjenner fra platene, er en vanlig innfallsvinkel til liveformatet innenfor mange sjangere. Egne liveversjoner av utvalgte låter blir som bonusspor å regne og gjør konsertopplevelsen mer eksklusiv. Selv om uttrykket live etterligner det medierte formatet, er det ikke gitt at dette gjøres av kompenserende grunner. Det medierte formatet vil speile det musikalske uttrykket man har som artist, og dette blir også gjengitt live.

Auslander karakteriserer altså de medierte former av dagens massemedia som undertrykkende og som økonomisk overmakt. Ser vi påstanden hans fra en annen vinkling enn rent økonomisk, kan det tenkes at meningen med at liveoppføringen har falt i verdi, er av en mer overført betydning. At den samfunnskulturelle verdien av liveformatet er svekket, kan gi seg utslag i at interessen ikke nødvendigvis er like sterk for liveformatet som for det medierte. Det kan være rimelig å tenke seg at den store tilgjengeligheten av alle former for medierte format; TV- og radioprogrammer, internett og ulike musikkformater, stjeler interessen fra liveformatet. Likevel vil jeg påstå at liveformatet bærer med seg noen kvaliteter som vi ikke finner hos reproduserte formater, og som gjør liveoppføringen unik. En av disse er som nevnt fysisk tilstedeværelse. Selv om Lindstrøm i utgangspunktet tilsynelatende så på dette som lite viktig, viste det seg derimot gjennom intervjuet at han likevel ser nødvendigheten av denne tilstedeværelsen. Særlig merker han dette når han skal spille låtene med Christabelle live, og hun ikke er til stede. Han sier det oppleves rart å skulle spille låtene fra deres album uten at hun er med på scenen, og konkluderer med at det begrenser seg til maks to låter. Videre innser Lindstrøm at den fysiske tilstedeværelsen er noe som kreves – og ønskes – av ham som artist. Han forteller at klubber som i flere år har spilt musikken hans, stadig ønsker å booke ham. Selv om de har brukt mediert format i disse klubbene, så opplever han altså at publikum ønsker å se ham fysisk til stede på sin egen scene.

Auslander nevner også at det fysiske plateformatet har tapt sin verdi og mener å se at musikkvideoen har tatt plassen for plateinnspillingen. Han mener derfor at konserten skal autentisere videoen og ikke plateinnspillingen, som tidligere. En slik påstand understreker Auslanders syn på det medierte formatet som vår tids dominerende form, enten det er snakk om internett eller TV, siden artister som spiller inn musikkvideo, nettopp blir eksponert via en mediert plattform. Auslander, som bruker Madonna som

eksempel når han skriver om musikkvideo, sikter antagelig til internasjonale toppartister som jevnlig frekventerer offisielle hitlister i Amerika og Europa samtidig. Problemet er at disse artistene tross alt utgjør et fåtall i forhold til det store antall av aktive utøvere som gir ut plater og driver konsertvirksomhet. Det er verdt å nevne at den første utgaven av *Liveness* kom ut i 1999, og det virker generelt som om Auslander har mest erfaring fra 1980- og 90-tallet, da musikkvideo var en dominerende form. Etableringen av musikkvideokanalen MTV, som hadde sine første sendinger i 1981, bidro til denne utviklingen, og kanalen ble raskt en viktig promoteringskanal for de store plateselskapene. Lindstrøm har ikke gitt ut noen musikkvideo, men han kan likevel vise til en stor fanskare som strekker seg langt utenfor Norges grenser. Selvsagt er dette i stor grad takket være internett. Poenget er ikke at man skal greie seg uten. Tvert imot: Internett er en helt nødvendig distribusjonskanal for artister som ønsker å nå ut til så mange som mulig. Likevel opplever Lindstrøm å være ønsket som liveartist, og det av et publikum som ikke har til hensikt å vurdere konserten som autentiseringsmarkør i forhold til en musikkvideo.

Gjennom live-settingen får publikum oppleve fellesskapet som inkluderer både medpublikum og artist/utøvere. Denne fellesskapsfølelsen mener jeg er en kvalitet som definerer liveformatet, selv om jeg tilsynelatende har både Auslander og Lindstrøm mot meg på dette punktet. Tanken på at liveoppføringen fører publikum og utøvere sammen i et fellesskap, er ifølge Auslander å misforstå opptredenens dynamikk, som han altså mener er basert på selve distinksjonen mellom utøver og publikum. Antakelig er det denne distinksjonen Lindstrøm har i tankene når han sier han ikke liker det han kaller ”den klassiske artist - fan-greia”. Han føler seg fort ukomfortabel med for mye hysteri rundt møtet med ivrige fans og kaller det hele en kunstig situasjon. Dette er riktignok knyttet til møtet han har med fans *utenom* selve konserten, siden disse ofte mangler den gjensidigheten som er nødvendig i enhver normal relasjon. På scenen virker imidlertid publikums respons stimulerende. Jeg vil derfor påstå at fellesskapsfølelsen vil kunne oppleves også fra en utøvers ståsted, siden utøveren på en eller annen måte vil la seg påvirke av publikums respons. Samspillet som skjer mellom utøver og publikum, kan bidra til å etablere følelsen av fellesskap.

Lindstrøm mener det foregår en interaksjon mellom ham og publikum når han spiller live, men sier dette først og fremst går på det musikalske. Han står ikke med mikrofon og hauser opp publikum som enkelte andre elektronikaartister, og kanskje bare et par ganger i løpet av konserten ser han ut på publikum og smiler og vinker. ”Jeg tror egentlig det er mer min tradisjonelle tankegang som bare sier at en livekonsert er kulest når det liksom er noe live som skjer, når noen løper rundt og kommuniserer med publikum. Den tradisjonelle måten å gjøre ting live på. Men hvorfor må jeg tenke så tradisjonelt? Jeg tenker ikke tradisjonelt om musikken min nødvendigvis. Da tenker jeg kanskje at jeg vil gjøre ting annerledes, som folk ikke nødvendigvis er vant til.”

Lindstrøms ønske om å gjøre ting annerledes, gjelder også det musikalske og har en parallell i Mancusos syn på DJ-rollen og betydningen av ”the obscure track”. Lindstrøm sier han ikke er ute etter å please publikum hele veien. Snarere hevder han å ha en misjonerende tankegang bak det han gjør: ”At jeg vil gjerne liksom lære de noe nytt eller vise de noe nytt eller gjøre noe som de kanskje ikke helt forventer.” I denne sammenheng kan liveversjonen av ’Baby, can’t stop’ stå som eksempel på noe som kommer uventet. Albumversjonen gir assosiasjoner til Michael Jackson, er dansevennlig med et funky komp, mens liveversjonen er nedstrippet og avventende i uttrykket. På denne måten fremstår låten som ny, siden nesten bare vokalsporet er representert fra albumversjonen. Liveversjonen av ’Baby can’t stop’ baserer seg på en reproduksjon gjort i studio, og den skiller seg klart fra albumversjonen. Et annet eksempel på hvordan Lindstrøm går frem for å vise publikum noe nytt eller gjøre ting annerledes, viser seg i hvordan han behandler filene i sanntid. Han har mulighet for å legge inn partier der han hakker opp ting og gjør låten ugjenkjennelig før han fortsetter der han slapp. Denne måten å skape et estetisk uttrykk på, ved å eksponere medieringen, er kjennetegnende for elektronisk musikk. Det dreier seg her om opak mediering, som jeg skrev om i kapittel to, der nettopp teknologien eksponeres og på den måten setter markante avtrykk på lyden (Brøvig-Andersen 2007).

Slik jeg tolker Lindstrøm, identifiserer han seg mer med DJ-rollen enn med artistrollen når han spiller live, for å legitimere sin noe innadvendte spillestil. Siden han har spilt mye for å få folk til å danse, som DJ, så har det derfor ligget i bakhodet en følelse av at hvis ikke folk danser, så betyr det at de ikke har det gøy, og at

konserter derfor ikke er vellykket. Lindstrøm har imidlertid sett tendenser de senere årene, etter stadig flere spillejobber på scener som ikke er nattklubber eller dansesteder, at publikum helst står stille og lytter. Han har observert eget og andre artisters publikum på større festivaler, og forteller om et rolig og lyttende publikum selv om musikken er dansbar. I begynnelsen tolket han konsertprestasjonen sin i slike tilfeller som mislykket, samtidig som han kunne oppleve overveldende positiv respons etterpå. Nå tenker han derfor at det er opp til publikum å velge om de ønsker å danse eller ikke, uten å trekke noen konklusjoner om hvorvidt konserten har vært vellykket eller ikke, basert på denne type delaktighet fra publikum. Samtidig forteller han at de spillejobbene han føler har gått best, er de som innebærer en aktiv respons fra publikum, noe jeg tolker dit hen at Lindstrøm nettopp føler en viss form for fellesskapsfølelse i denne sammenheng.

Som jeg var inne på i innledningen til låtanalysen, var responsen fra publikum på konserten jeg overvar, ganske sammensatt. Helt fremme ved scenekanten stod de som var kommet for å delta aktivt, i form av dansing, klapping og andre typer spontan respons. Flertallet utgjorde et såkalt stille, lyttende publikum, mens det var noen eksempler på folk som hadde lengre samtaler på gang tilsynelatende uten særlig interesse for musikken. Fellesskapselementet er selvsagt sterkest til stede hos førstnevnte gruppe, både i forhold til medpublikum og Lindstrøm på scenen. Siden disse publikummerne går aktivt inn for å respondere på musikken, er det også de som oppnår kontakt tilbake fra scenen. Jeg befant meg i gruppen med stille, lyttende publikum og opplevde i liten grad følelsen av fellesskap, verken med publikum eller artist. Hovedgrunnen opplevde jeg å være mangelen på en aktiv interaksjon mellom publikum og artist, noe som er en forutsetning for fellesskapsfølelsen. Dette kan ha flere årsaker. For det første skyldes det selve regien på konserten. Alle låtene henger sammen, noe som lukker muligheten for en naturlig, felles respons mellom låtene. For det andre spiller det visuelle inntrykket inn og begrenses ved at det bare er en utøver på scenen. For det tredje har man som publikum et valg hvorvidt man ønsker å bidra i interaksjonsprosessen. I tillegg ble lytteopplevelsen noe forstyrret av folk som var i bevegelse, enten til og fra baren eller på grunn av nye publikummere på vei inn. Konserten gikk parallelt med andre arrangement på huset, noe som førte til et visst tilsig av nye tilhørere.

Som musiker og konsertgjenger er min motivasjon for å gå på konsert opplevelsen av å høre musikken og se musikerne i aksjon. På konserten med Lindstrøm fikk jeg primært tilfredstilt det førstenevnte kriteriet. Musikken er fengende med variasjon i uttrykket, og siden låtende henger sammen, får man ikke tid til å kjede seg. Betrakter man konserten fra et analytisk ståsted, er det hele tiden nye elementer å oppdage, alt fra dansevennlig beat med funky komp til mer flytende partier og fine melodilinjer. Når det gjelder det andre kriteriet, å se musikerne (musikeren i dette tilfellet) i aksjon, skiller opplevelsen seg ut fra konserter med en mer konvensjonell bandbesetning. Lindstrøm spiller av mediert musikk. Alt som spilles er låter bestående av en instrumentering, hovedsaklig synthbasert, som han selv har programmert eller spilt inn i studio. Som jeg har vært inne på, er begrensningen ved mediert format i live-sammenheng, sett fra publikums synspunkt, at man ikke kan knytte en musiker på scenen til hvert enkelt element i lydbildet. Musikken er ferdig innspilt, og det hele styres og bearbeides av Lindstrøm selv. Jeg opplevde det som spennende å se hvordan han opptrer, men samtidig var det vanskelig å skille mellom hva som konkret blir utført av lydbearbeiding 'her og nå' og hva som er originalt innspilt. Det gjør at man mister litt interessen for hva som skjer på scenen og heller fokuserer på selve musikken. Denne opplevelsen er derfor for meg et godt eksempel på hvordan mediert og live faktisk er forskjellig, og jeg er derfor uenig med Auslander, som setter likhetstegn mellom disse formatene. Lindstrøm selv er inne på denne distinksjonen i forhold til hvordan han forholder seg til låtene med Christabel live, når han spiller alene. Han mener det føles rart å skulle spille disse låtene uten henne på scenen og at det begrenser seg til maks to låter. Det interessante her er at også en utøver som i all hovedsak fremfører ferdig innspilt musikk, ser på live og mediert som to forskjellige formater. Han ser dermed ut til å kunne dele noen av Peggy Phelans tanker om at bruk av innspilte elementer ødelegger opptredenens integritet.

Hva har bruk av mediering i livesammenheng å si for livefølelsen? Jeg har vært inne på at teknologien har utviklet liveformatet til et punkt der man kan sette spørsmålstegn ved en opptredens livekarakter nettopp på grunn av utstrakt bruk av mediering. La oss ta utgangspunkt i Brøvig-Hanssens inndeling i opak og transparent mediering. Opak mediering er synliggjøring av formidlende instanser, der fokuset er rettet mot de tekniske medier som skaper noe i tillegg til å gjenskape. Når Lindstrøm hakker opp lydbildet eller bruker filtereffekter for å manipulere lydfilet i sanntid, er

dette eksempler på opak mediering i livesammenheng. Dette danner en mer dynamisk opplevelse av konserten enn om all musikken bare spilles av som transparent mediering, der formålet er å gi en så naturlig gjengivelse som mulig uten å fargelegge lyden. Hva som foretas av opak mediering underveis, kan imidlertid være vanskelig å skille ut, siden opak mediering også kan inngå som en del av det ferdig innspilte materialet. Brøvig-Hanssen poengterer dette selv når hun sier at en lytters evne til å oppfatte mediering som enten opak eller transparent vil variere over tid, sted og musikalsk sjanger. På samme måte vil en lytters evne til å oppfatte en opptreden med bruk av mediering som live variere over tid, sted og musikalsk sjanger. Når medieringen er transparent og samtidig begrenser mulighetene for å improvisere der og da, kan mediering i livesammenheng gå på bekostning av liveness-aspektet. Men når medieringen styrker opplevelsen av at et eller annet skapes her og nå, er det snarere motsatt. Når Lindstrøm formidlet en aktiv lydbehandling i øyeblikket, bidro det til å øke følelsen av liveness. Jeg trekker dermed slutningen at hvordan mediering virker på liveformatet er avhengig av lytter, sjanger og kontekst. En liveopptreden med bruk av mediert innhold kan helt klart skape livefølelse. I elektronisk dansemusikk er oppfattelsen av medieringen som opak en viktig faktor for følelsen av liveness.

## 5. Konklusjon

Oppgavens overordnede problemstilling lyder slik:

- Hvordan spiller bruken av ferdig programmerte og innspilte elementer inn på vurderingen av konsertopplevelsen?

Utgangspunktet for oppgaven har vært å se nærmere på en livepraksis der bruk av medierte elementer står for en betydelig del av det auditive uttrykket. Den store tilgjengeligheten av digitalt opptaksutstyr har ført til enklere produksjonsprosesser i studio, men den har også videreutviklet liveformatet og utvidet mulighetene for hvordan musikk kan fremføres. Mitt anliggende har vært å se nærmere på hva som skjer med livefølelsen når ferdiginnspilte/pre-produserte elementer benyttes i fremføringen, samt finne ut av hva som skaper liveness på et mer generelt plan.

Jeg vil i det følgende forsøke å oppsummere og samle noen tråder i det som har kommet frem. Først kommer en oppsummering av innholdet i hoveddelens tre kapitler, og deretter knytter jeg dette opp mot oppgavens problemstilling og tema slik jeg presenterte det i innledningen.

I kapittel to tok jeg for meg boken *Liveness* av Philip Auslander. Han ser nærmere på liveformatets status i dagens massemedia-samfunn og fokuserer på forholdet mellom live og medierte kulturelle former. Hovedpåstanden til Auslander er at det ikke finnes noen ontologisk forskjell mellom live og medierte kulturelle former, i betydning plateformatet. Han mener den store tilgjengeligheten av reproduksjoner av alle former for kunstnerisk utøvelse har ført til at livefremføringen har falt i verdi, og at dette bare kan kompenseres ved å gjøre den perseptuelle opplevelsen av live så likt den medierte som mulig. Jeg pekte på et aspekt ved teknologisk mediering som Auslander synes å overse, nemlig mediering som en del av det kunstneriske uttrykket. En konsert der medieringen begrenses til mikrofoner og forsterkere, vil oppleves vesentlig forskjellig fra en med mediering bestående av ferdiginnspilte eller pre-produserte elementer. I det siste tilfellet vil det være vanskeligere, rent visuelt sett, å identifisere lydkildene, siden ikke alle lydene umiddelbart kan linkes til en av utøverne på scenen. Jeg poengterte at nettopp følelsen av å oppleve en opptreden som noe som skjer ”her og

nå” er viktig for livefølelsen. Dette knyttet jeg til Peggy Phelan sin definisjon på ”the ontology of performance” som sier at ”it’s [the performance’s] only life is in the present.” Det er noe som skapes i øyeblikket og gir den sin egen dimensjon uavhengig av plateformatet. Jeg betegnet Phelans sitat om fremføringens ontologi som et grunnleggende filosofisk poeng og hevdet at bruk av innspilt materiale, som hun mener er uforenlig med livefremføringen, også vil kunne inneha en ”her og nå-kvalitet” når det avspilles.

Videre kom jeg med en nyansering av medieringsbegrepet ved å presentere begrepsparet opak og transparent mediering etter Ragnhild Brøvig-Hanssen og hennes kategorisering av medieringsprosessen slik den brukes i lydopptak. Jeg lokaliserte mediering i livesammenheng til å høre hjemme under det hun henholdsvis kaller mediering brukt til opptak og editering eller prosessering av lyder og det som omhandler selve distribusjonsmediene, som forsterker, kabler, høyttalere og avspillingsrom, og jeg dro linjen fra den opake medieringen under punktet som omhandler opptak og editering/prosessering, til oppgavens case Lindstrøm.

Særlig viktig i en EDM-sammenheng er utstyr som innkapsler og bearbeider lyden, som mikserkonsoll, editeringsverktøy og effektprosesseringsutstyr. I livesammenheng er det miksing og effektprosessering som står sentralt, og Lindstrøm kan foreta alle disse forskjellige operasjonene fra avspillingsplattformen Ableton Live eller plug-ins tilknyttet dette programmet.

Paul Théberge og Brian Eno forteller om hvordan studio gikk fra å være et sted man møtte forberedt til innspilling av en mer eller mindre ferdig låt, til å bli et sted for komponering og eksperimentering med innføringen av flerspors båndopptakeren på sekstitallet. Dette snudde fullstendig opp ned på populærmusikkproduksjonen, og med utviklingen av digitalt opptaksutstyr kom flere teknologiske hjelpemidler, som klipp-og-lim-funksjonen, som forenklet editeringen. Konsekvensen av den perfeksjoneringen som kan komme som en følge av slike produksjonsverktøy, er gjerne at det skapes utfordringer i forhold til hvordan musikken skal spilles live. Dette løses gjerne ved at man bruker ferdig innspilt materiale. Jeg antydte at dette kan stå som eksempel på den kompenseringen Auslander snakker om når han sier at den perseptuelle opplevelsen av live gjøres likt det medierte. Etter mitt skjønn er ikke grunnen til dette en devaluering av liveformatet, slik Auslander påstår, men derimot et resultat av teknologiens innflytelse på musikkproduksjonen. Timothy Warner identifiserer dette forholdet ved å påpeke at ikke bare popens produksjons- og



resepsjonsprosesser er dominert av teknologi, men ofte også det semantiske innholdet: "pop music exists through technology and is often *about* it too" (Warner, 2003:12, original uthevelse).

Som et motsvar til Auslanders påstand om at den perseptuelle opplevelsen av live må gjøres mest mulig lik den medierte for å kompensere for liveformatets verditap, trakk jeg frem Thomas Porcellos artikkel om 'the Austin sound' for å vise at live er det primære medium i Austin, der musikken er fundamentert på en genuin livekultur og kjennetegnes av oppriktighet, stedstilknytning, musikkstil (særlig country, blues, og roots rock), sound og livefremføring. Her fungerer live som en mal for innspillingen, i motsetning til Auslanders forståelse av plateformatet som en rettesnor for live-musikken. Musikkscenen i Austin har altså som ideal å gjøre det medierte så likt live som mulig.

Som en oppsummering av diskusjonen og for å få klarhet i hva jeg mener må til for å skape liveness, presenterte jeg fire kjennetegn på liveformatet: samtidighet, fysisk tilstedeværelse, fellesskapsfølelse og interaksjon mellom utøver og publikum.

Kapittel tre ble innledet med en presentasjon av EDM, elektronisk dansemusikk. Med denne historiske fremstillingen plasserte jeg Lindstrøm inn i en sjangerkontekst som dannet grunnlaget for selve analysedelen i dette kapittelet. Tre Lindstrømlåter ble satt under lupen, der jeg så nærmere på musikalske parametre som rytme, harmonikk og melodikk. Jeg tok for meg albumversjonen av 'Let it happen' og både den innspilte- og liveversjonen av 'Baby, can't stop' fra albumet *Real life is no cool*, og innspilt og liveversjon av 'Grand Ideas' fra albumet *Where you go I go too*.

Elektronikasjangeren kjennetegnes generelt ved lange instrumentallåter som har temaer som får god tid til å utvikle seg, og dette er tendenser som går igjen i Lindstrøms låter. En generell observasjon er at låtene kortes ned i dette formatet, og de bygges opp med utgangspunkt i det som kan betegnes som den innspilte versjonens mest sentrale element. Selv om låtene er kortere enn på albumet, gis det tydelig rom for en grundig presentasjon av temaene som etableres ved at disse repeteres på samme akkord over flere takter. På denne måten settes en stemning som videre gir grunnlag for en oppbygning til neste del av låten. På 'Baby, can't stop' er instrumentasjonen og akkordprogresjonene fra innspillingen byttet ut til fordel for et nedstrippet lydbilde med Christabelles vokal i sentrum. Låten er i all hovedsak bare bygget opp av en

akkord. Et tilsvarende utgangspunkt i forhold til harmonikk ligger til grunn for 'Let it happen', som har den samme basstonen gjennom hele låten. Man får dermed følelsen av at låten bare går og går. Dette er kjennetegnende for elektronikasjangeren og fører til at fokuset flyttes fra utviklingen av låtens ulike deler og over til selve grooven.

Jeg henviste til Lindstrøms uttalelse om at de store virkemidlene fungerer best live, og viste at dette i stor grad forholder seg til forskjellige aspekter knyttet til dynamikk; først og fremst i betydningen *breaks* og *cuts*, som er partier der et eller flere spor kuttes og retter fokuset mot andre elementer i lydbildet. Ofte er det bass og trommer som kuttes, og lydene som ligger igjen, blir gjerne utsatt for manipulering i form av effekter som delay eller filtrering. Den store innvirkningen av dette inntreffer både når beat og/eller bass kuttes og når disse tas inn igjen.

Videre viser min sammenligning av innspilt og liveversjon at liveformatet er av en dynamisk karakter i forhold til varigheten på låtens ulike deler og konsertens oppbygning som helhet. Låtene bindes sammen og Lindstrøm kan forlenge eller korte ned på låtene som han vil. Det at Lindstrøm kan legge til og trekke fra elementer i lydbildet underveis når han spiller, gir ham en større fleksibilitet enn han har som DJ. Han har dermed mange muligheter til å gjøre låtene forskjellig fra albumet hver gang han opptrer live.

I det fjerde kapittelet så jeg nærmere på arbeidsmetodene til Lindstrøm; hvordan han jobber med låter i studio, hva som kreves av forberedelser i forkant av livespilling og konkret hvilket oppsett han har med seg på scenen. Fremgangsmåten han benytter i produksjonen av låter, samsvarer med Théberge og Eno sine uttalelser om hvordan studio har blitt et sted for komponering og eksperimentering frem til endelig resultat. Han poengterer at låtene ikke blir til ved at han setter seg ned med en gitar eller ved et piano og jobber dem ut, men at utgangspunktet er å lage et beat han kan jobbe videre med. Selv på et album som *Real life is no cool* med Christabelle, som har et mer kommersielt tilsnitt enn låtene han vanligvis beskjeftiger seg med, ble låtene til etter denne oppskriften. Etter en halv times jam i studio der Christabelle improviserte frem vokalstrofer på et beat og noe synthkomp av Lindstrøm, konstruerte han frem låtene i etterkant ved å klippe og lime sammen vokalfragmenter til hele låter.

I forkant av en spillejobb fastsettes regien for hele eller deler av konserten. Ofte vet han alt fra start til slutt siden dette skaper en trygghet på scenen. Det hender likevel at ikke alt er fastlagt, noe som åpner opp for partier med eksperimentering og

improvisering. Lindstrøm påpeker at han har mange virkemidler for å gjøre uttrykket live forskjellig fra hvordan det låter på album, så selv om regien er klarlagt for hele konserten, vil publikum likevel få en musikalsk opplevelse som skiller seg fra det innspilte formatet. I tillegg til eldre hitlåter og låter fra nyere utgivelser, påpeker Lindstrøm viktigheten av å spille noe nytt som ingen har hørt før. Dette er låter som ikke er gitt ut og som han vil teste ut på publikum. I forhold til Auslanders klare favorisering av innspillingen som det primære musikalske objektet, er en slik praksis spesielt interessant fordi det betyr at albumversjonen i praksis også er basert på livespilling.

Jeg stilte spørsmål som berører et tema som autentisitet, men Lindstrøm har ingen regler som legger premisser for studioproduksjon og livespilling. Til tross for at han vet om mange som har en estetikk som forbyr eksempelvis kvantisering og overdreven bruk av soft-synther, ønsker han ikke å legge slike restriksjoner på seg selv. Lindstrøm er mer opptatt av det endelige resultatet og sier det er helheten som betyr noe, både i studio og live. Dette gir seg utslag i en filosofi om at alt er lov, noe som skiller ham fra mange andre elektronikaprodusenter, som i større grad knytter autentisitet til en analog utstyrspark. Det betyr at han ikke har noen betenkeligheter med å ta i bruk hjelpemidler som autotune, kvantisering eller plug-ins.

Videre diskuterte jeg mine fire kjennetegn til liveformatet som nevnt ovenfor, med utgangspunkt i artisten Lindstrøm. Som en aktør innen EDM-sjangeren, som jeg skrev om i oppgavens innledning, opererer han derfor nesten utelukkende med pre-produserte elementer i sin liveutøvelse. Han synes selv at dette ikke er noen ideell måte å fremføre låtene på og innrømmer at han ikke har noe behov for å stå på en scene. Derimot opplever han det som noe som forventes av ham som artist; at han skal spille live.

Videre gjentok jeg Peggy Phelans poeng om opptredenens ”her og nå” og knyttet samtidig stikkordet spontanitet til liveformatets kjennetegn nummer en; samtidighet. Publikum søker opplevelsen av at opptreden skapes her og nå, og min antagelse var at bruk av ferdig innspilt materiale live vil kunne redusere følelsen av at noe skapes her og nå og dermed gå på bekostning av livefølelsen. Lindstrøm brukte turneen til *Where you go I go too*-albumet som eksempel der han følte seg bundet til det medierte. I samarbeid med plateselskapet ble det bestemt at hele albumet skulle spilles i sin helhet, noe som tok bort fleksibilitet og mulighet for spontanitet. Med bakgrunn i denne opplevelsen ble det derfor viktig for Lindstrøm å ha et oppsett som

gir han mulighet til å gjøre det han vil på scenen, som å manipulere filene og mikse sammen deler fra forskjellige låter.

Fysisk tilstedeværelse er derimot ikke spesielt viktig for Lindstrøm, men han erfarer at for fans er dette punktet viktig. Han forteller at han gjentatte ganger har måttet takke nei til forespørsler fra samme klubb eller festival. Dette har ført til at folk blir sure, og han konkluderer med at for dem er denne tilstedeværelsen viktig. Likevel konkretiserer han poenget om egen tilstedeværelse og sier det er viktig at han er til stede i musikken og i det han gjør på scenen når han spiller live.

Fellesskapsfølelse knyttet til liveformatet er ikke noe Lindstrøm har tenkt noe særlig på. Han tar opp forholdet artist - fan og innrømmer at dette møtet fort oppleves kunstig. Her er det riktignok snakk om møtet mellom artist og fans utenom selve konserten. Publikums respons virker imidlertid stimulerende under liveopptreden, og jeg argumenterte derfor for at siden en utøver på en eller annen måte vil la seg påvirke av publikums respons, vil fellesskapsfølelse også kunne oppleves fra en utøvers ståsted.

Lindstrøm mener det pågår en interaksjon mellom ham selv og publikum når han spiller live, men han sier det går mer på det musikalske enn at han direkte henvender seg til publikum i form av snakking eller en eller annen form for fysisk gestikulering. Han ser på seg selv mer som en DJ, som en leverandør av god musikk ”..men moroa får de [publikum] stå for selv.” Responsen fra publikum kan gi seg utslag i at låtene blir forlenget eller forkortet alt etter responsens karakter.

Publikum går på konsert for å høre og se musikken bli fremført. Dette knytter seg til ”her og nå-aspektet” og Phelans ”ontology of performance” (livekjennetegn nummer en) ved at man er til stede og opplever en opptreden idet den skjer. Jeg har sett nærmere på bruk av medierte elementer i livesammenheng og funnet at for stor bruk av transparent medierte elementer kan forminske livefølelsen. Som jeg nevner i innledningen av kapittelgjennomgangen ovenfor, kan utstrakt bruk av mediering gjøre det vanskelig å linke de ulike lydene til utøvere på scenen, og dette kan igjen føre til at følelsen av at musikken skapes her og nå, faller bort. Selve liveutøvelsen til

Lindstrøm går i stor grad på opak mediering i betydningen manipulasjon og lydbearbeidelse i sanntid, og som han selv påpeker, er det de store virkemidlene som for eksempel å kutte vekk bassregisteret eller hakke opp lydbildet, som fungerer best. Min opplevelse fra konserten jeg overvar i Bergen, samsvarer med Lindstrøms refleksjon. Når jeg føler at de lydvariasjonene jeg hører er et resultat av en bearbeiding Lindstrøm foretar her og nå, gir musikken en helt annen mening enn om jeg bare får følelsen av at dette er et ferdig studioprodukt som spilles av fra scenen.

Et annet aspekt vedrørende mediert innhold i livesammenheng som jeg ville se nærmere på, var hvorvidt dette legger føringer for utøveren på en måte som innskrenker friheten og tar bort muligheten til improviserende utfoldelse. I den forbindelse tok jeg for meg liveoppsettet til Lindstrøm og så nærmere på hvilke muligheter som ligger i utstyret han bruker. Sequenserprogrammet Ableton Live er konstruert for å kunne utføre omfattende lydbehandling i sanntid, og også plug-ins som Touchable og The Finger er laget med formålet å avspille og bearbeide lyd på en enkel og intuitiv måte i livesammenheng. Med to iPader som ytterligere forenkler brukergrensesnittet mener jeg å hevde at for en elektronikautøver som opererer alene uten andre musikere å forholde seg til, er ikke de medierte elementene til hinder for liveutfoldelsen.

Også som et apropos til 'the Austin sound', som har live som mal for det innspilte formatet, er Lindstrøms innfallsvinkel til livespillingen en interessant observasjon. Han benytter alltid muligheten til å teste ut nye ting når han spiller live, og på den måten blir de innspilte låtene nærmest en dokumentasjon på hva som fungerer live. Produksjonsforløpet ser ut til å gjennomgå følgende syklus:

Studio – teste ut live – innspilt format – forandre live

Hvis låtene eller ideene som testes ut live, består lakmustesten fra scenen, kan de brukes på et kommende album. Når låtene er utgitt og skal spilles igjen live, er det på tide å forandre på uttrykket. Det hender Lindstrøm bevisst skifter ut lyder, legger til temaer eller gjør ting annerledes enn det som er spilt inn (som 'Baby, can't stop'), men han poengterer at de fleste låtene ikke trenger gjennomgå en såpass stor forvandling: "Fordi jeg har muligheten til å gjøre så mye endringer mens jeg faktisk står der og spiller live. . , så vil det jo uansett høres annerledes ut enn på plate." Sitatet forteller to ting: At Lindstrøm går inn for å gjøre låtene forskjellig fra innspillingen

når han spiller live, og at han faktisk har muligheten til å foreta disse endringene. For Lindstrøm er det viktig å ha det fleksible liveoppsettet som han har, siden det muliggjør denne bearbeidelsen. Disse tendensene peker etter mitt skjønn klart i retning av at det er en forskjell mellom innspilt format og liveformatet.

En annen interessant observasjon jeg gjorde meg underveis i arbeidet med oppgaven, var at mine fire kjennetegn for liveformatet ikke nødvendigvis fremstår like relevante for utøveren som for publikum. Lindstrøm føler livespilling er noe som forventes av ham som artist, men han har ikke noe stort behov for å stå på en scene. Fysisk tilstedeværelse er derfor ikke spesielt viktig for ham, men han erfarer at dette er et viktig poeng for mange av dem som interesserer seg for musikken hans. Det samme er tilfelle for det tredje livekjennetegnet, fellesskapsfølelse, som Lindstrøm verken er opptatt av eller har tenkt mye på. Riktignok forteller han om møter med fans som føler behov for å treffe ham og slå av en prat. Hans noe ambivalente forhold til artist – fan-relasjonen gir assosiasjoner til Auslanders påstand om at fremføring er basert på forskjell, separasjon og fragmentering i stedet for enhet. Auslander, som også er kritisk til punktene om fellesskapsfølelse og interaksjon, argumenterer ut fra en utøvers ståsted. Når det gjelder punktet om interaksjon mellom utøver og publikum, er imidlertid Lindstrøm av den oppfatning at den er reell, men primært på et musikalsk plan. Han er ikke av typen som gestikulerer og roper til publikum men inntar DJ-rollen og lar publikum respondere som de vil. Basert på denne tilbakemeldingen kan han tilpasse intensiteten i musikken og lengden på låtene. Dette sier noe om egenskapene til liveformatet, ved at responsen fra publikum kan virke inn på det som skjer på scenen. Tilpasningene som kommer som en følge av dette, henger derfor sammen med den interaksjonen som oppstår, og min påstand er at denne dynamikken skaper en gjensidig fellesskapsfølelse. Videre er et vesentlig kriterium at det er samtidighet mellom når opptredenen skjer og når den oppleves, samt at det kreves fysisk tilstedeværelse for at denne interaksjonen skal kunne skje.

Disse fire kjennetegnene står derfor sentralt i vurderingen av livefremføringen, og når kriteriene følges, vil verken musikalsk sjanger eller graden av tradisjonelle instrumenter være avgjørende for at livefølelse skapes. Også i en sjanger med utstrakt bruk av preprogrammerede elementer, som i elektronisk dansemusikk, er liveness mulig og viktig for erfaringen av en god konsert.

### *Implikasjoner*

Bruk av mediering som estetisk element i livesammenheng har blitt mer og mer vanlig de siste årene. I denne oppgaven har jeg tatt for meg en utøver som opptrer alene og som dermed har et helt annet utgangspunkt og tilnærming til det medierte element enn hva som er tilfelle i bandsammenheng. Flere av spørsmålene jeg stiller relatert til problemstillingen i innledningen, ville vært interessante å fått belyst i en bandkontekst, blant annet: Hvordan påvirker de medierte elementene musikerne i livesituasjonen? Vil en slik praksis føre til at fremføringen og musiseringen blir bundet av medieringen? Mitt generelle inntrykk, også ut i fra egen banderfaring, er at denne medieringen i stor grad er transparent. Med tanke på min avsluttende betraktning fra kapittel fire om at opplevelsen av opak mediering er viktig for følelsen og vurderingen av liveness, skulle det være aktuelt å se på forskjeller mellom opak og transparent mediering i denne sammenhengen. En annen innfallsvinkel i forhold til en slik vurdering av konsertopplevelsen, kan være å sammenligne musikers og publikums liveopplevelse.

Uansett hvordan man måtte forholde seg til en slik fremføringspraksis, kan vi slå fast at mediering som estetisk element vil fortsette å være en sentral bestanddel i mange livesammenhenger også i fremtiden. Derfor bør tematikken 'mediering i livesammenheng' være av interesse også for fremtidig musikkvitenskaplig forskning.

## Litteratur

- Auslander, Philip (2008) [1999]: *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*. London/New York: Routledge
- Auslander, Philip (1992): "Intellectual property meets the cyborg: performance and the cultural politics of technology" I: *Performing Arts Journal*, 14, 1: s. 30-42
- Bennett, Andy (1999): "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste" I: *Sociology*. Vol. 33, No. 3, s. 599-617
- Born, Georgina (2000): "Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities" I: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Georgina Born og David Hesmondhalgh (red.). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s. 31-36
- Brøvig-Andersen, Ragnhild (2007): *Musikk og mediering. Teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk*. Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild (2010): "Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's Break" I: *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Anne Danielsen (red.). Farnham, Surrey: Ashgate, s. 159-176
- Butler, Mark J. (2006): *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- Cubitt, Sean (1994): "Laurie Anderson: myth, management and platitude" I: *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*. John Roberts (red.). London/New York: Verso, s. 278-296



- Danielsen, Anne (2006): *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- Gracyk, Theodore (1996): *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham, N.C.: Duke University Press
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press
- Pavis, Patrice (1992): "Theatre and the media: specificity and interference": *Theatre at the Crossroads of Culture*. Loren Kruger (trans.). London/New York: Routledge, s. 99-136
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. London/New York: Routledge
- Porcello, Thomas (2005): "Music mediated as live in Austin. Sound, Technology, and Recording Practice" I: *Wired for sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Paul D. Greene og Thomas Porcello (red.). Middletown, CT: Wesleyan University Press, s. 103-117
- Schloss, Joseph G. (2004): *Making beats. The art of sample-based hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- Solberg, Ragnhild T. (2011) *Feeling, Moving, and Grooving in Timelessness – en studie av tidsoppleving knytt til Elektronisk Dansemusikk*. Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Théberge, Paul (1997): *Any sound you can imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover/London: University Press of New England

Warner, Timothy (2003): *Pop Music – Technology and creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution*. Hants/ Burlington: Ashgate

Zeiner-Henriksen, Hans T. (2010): *The "PoumTchak" Pattern: Correspondences Between Rythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music*. Oslo: Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

## **Diskografi**

Lindstrøm: 'Grand Ideas' (*Where you go I go too*, 2008), Smalltown Supersound

Lindstrøm & Christabelle: 'Baby, can't stop' (*Real life is no cool*, 2010), Smalltown Supersound

Lindstrøm & Christabelle: 'Let it happen' (*Real life is no cool*, 2010), Smalltown Supersound

## Vedlegg: Intervjuguide

### Intervjuguide til intervjuet av Hans-Peter Lindstrøm

*Hva: Intervjuet er en del av en masteroppgave som går på live performance knyttet til mediering. Oppgaven drøfter boken Liveness av Philip Auslander som mener at liveformatet på mange måter har mistet sin verdi. Jeg ønsker å se nærmere på konsertformatet knyttet opp mot bruk av mediert/ferdig innspilt materiale*

*Hvorfor: Formålet er å finne ut hvordan en aktør innen elektronikasjangeren (med utstrakt bruk av mediering live) stiller seg til liveutøvelsen.*

*Hvordan: Dette skal være et utforskende intervju, åpent og med minimalt med sturktur. (Kvale 1997: 55), der intervjuobjektet til en viss grad vil styre retningen i hvor dette går.*

### Følgende emner skal tas opp:

#### **Liveness – generelt, i lys av Auslanderdiskusjonen**

- Hvilke tanker gjør du deg om liveformatet?

- Her er noen assosiasjoner til live performance:

- 1 Interaksjon mellom utøver og publikum.
- 2 Fellesskapsfølelse.
- 3 Spontanitet.
- 4 Tilstedeværelse

- Er disse i samsvar med din egen oppfattelse av hva live er, og på hvilken måte (er de det/ikke det)?

Eventuelle oppfølgingsspørsmål:

- 1.1 Skal en god konsert inneholde et element av kommunikasjon mellom utøver og publikum?
- 1.2 Føler du at du kommuniserer med publikum når du spiller live?
- 2.1 Hva tenker du som artist om dette utsagnet?

”Fremføring er basert på forskjell, separasjon og fragmentering i stedet for enhet.”

- 2.2 Hva tenker du om dette utsagnet som konsertgjenger?
- 2.3 Hva tror du en Lindstrømfan vil tenke om dette utsagnet?
- 3.1 Er utstrakt bruk av mediering live hemmende for spontaniteten?
- 3.2 Så for deg er det viktig/ikke viktig å virke spontan på scenen?
  - Er det noe forskjell på live-formatet og studio-formatet? Hva har forandret seg? Hva er likt?

### **Live vs Plate**

- Finnes det en bestemt estetikk innenfor elektronikasjangeren som gjør at noe låter mer autentisk enn noe annet?
- Hva må til for å ha kred? Har det noe med live å gjøre?
- Du er DJ og platesamler. Sampler du mye når du lager musikk?

### **Lindstrøm Live**

- Hvordan går du frem for når du skal sette sammen en konsert?
- Hvor stram er regien på settet?
- Hvilke verktøy har du for å lage en livekonsert?
- Hvor mye spilles live, og hvordan bestemmes det?
- Har det noe betydning at det skjer der og da?
- Kan du si noe om hvilke utfordringer du møter i forhold til at du bruker såpass mye ferdiginnspilt musikk live?
- Albumet med Christabelle er sammensatt av poplåter på pluss- minus fire minutter, mens du er mest kjent for lange episke elektronikalåter, enkelte oppimot 30 minutter. I hvor stor grad må du tenke annerledes når du spiller med Christabelle? I forhold til samspillet med Christabelle, struktur og oppbygging av låtene osv.?
- Hvordan løser du det når ikke Christabelle er med live?
- Foretrekker du å opptre alene, eller kunne du tenkt deg å ha med fullt band?
- Spiller du for at publikum skal lytte eller danse til musikken?

### **Analyselåtene**

Let it happen og *Baby, cant stop*

Fra Where You Go I Go Too:

*Grand Ideas* eller The Long Way Home

Låtene som star i *kursiv* er låter som L spiller live.

Be han om å utdype. Konfrontere han med uttalelser fra tidligere intervju.

Utvikle flere spørsmål

Hvordan han løser låtene live. I forhold til Christabelle.